TRIBUNA

Director fondator:

Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA

CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei de cultură Tribuna:

Alexandru Boboc

Nicolae Breban

Andrei Marga

D. R. Popescu

Grigore Zanc

Redacția:

Mircea Arman

(manager / redactor-șef)

Ovidiu Petca

(secretar de redacție)

Ioan-Pavel Azap

Ani Bradea

Claudiu Groza

Ștefan Manasia

Oana Pughineanu

Aurica Tothăzan

Maria Georgeta Marc

Tehnoredactare:

Virgil Mlești

Redacția și administrația:

400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59. 14. 98

Fax (0264) 59. 14. 97

E-mail: redactia@revistatribuna. ro

Pagina web: www. revistatribuna. ro

ISSN 1223-8546

Responsabilitatea asupra conținutului textelor revine în întregime autorilor

Pe copertă:
Lucian Liciu, *Bun venit, la revedere* (2017)
ulei pe carton, 50 x 40 cm (detaliu)

Ziua Națională a României, sărbătorită la Varșovia

Miercuri, 28 noiembrie a.c., Ambasada României și Institutul Cultural Român de la Varșovia, în colaborare cu Consiliul Județean Bistrița-Năsăud, Centrul Județean pentru Cultură Bistrița-Năsăud și Societatea de Concerte, a organizat un concert simfonic extraordinar, dedicat Zilei Naționale a României și sărbătoririi Centenarului Marii Uniri. Concertul a fost susținut de Noua Orchestră Transilvană și de Filarmonica de Stat din Oradea și a avut loc la Filarmonica Națională din Varșovia. Evenimentul s-a desfășurat sub Înaltul Patronaj al Președintelui României.

Programul concertului va include piese excepționale din creația unor compozitori de marcă români și polonezi: Doru Popovici, Constantin Silvestri, George Enescu, Constantin Dimitrescu, Fryderyk Chopin, Tiberiu Brediceanu, Grigoraș Dinicu, Petre Elinescu, Sabin Păutza, Violeta Dinescu. La pupitrul dirijoral s-a aflat Romeo Rîmbu, soliști fiind Simina Croitoru – vioară, Sorin Petrescu – pian, Doru Roman – percuție, Gavril Țărmure – voce.

Totodată, în spațiul interior al Filarmonicii au fost expuse fotografii de epocă și documente diplomatice, reunite în expoziția foto-documentară *Un centenar al Alianței. Diplomația româno-poloneză 1918-1939*, pregătită de ICR Varșovia în colaborare cu Ministerele Afacerilor Externe român și polonez. Planșele expoziției cuprind peste o sută de imagini și documente diplomatice de arhivă din perioada 1918-1939, printre care: vizita regelui Ferdinand la Varșovia și a mareșalului Piłsudski la București și Sinaia și articole de presă referitoare la aceste momente, scrisoarea primului ministru polonez, Ignacy Paderewski, prin care solicita primului ministru român I. C. Brătianu recunoașterea de către România a statului polonez (decembrie 1918), Convenția de Alianță Defensivă (1921) și Tratatul de garanție româno-polon (1926). Expoziția foto-documentară *Un centenar al Alianței. Diplomația româno-poloneză 1918-1939* a fost concepută sub egida Centenarului fiind, totodată, un preambul la marcarea a 100 de ani de diplomație româno-polonă (2019).

Concertul de la Varșovia a fost urmat de o recepție oferită de Ambasada României. ■

Vizitați site-ul nostru:

tribuna-magazine.com

comentarii
analize
interviuri

TRIBUNA MAGAZINE,
WEEKLY MAGAZINE IN ENGLISH, ROMANIAN AND ITALIAN

Despre sensul dialecticii la Aristotel

Mircea Arman

Mircea Arman

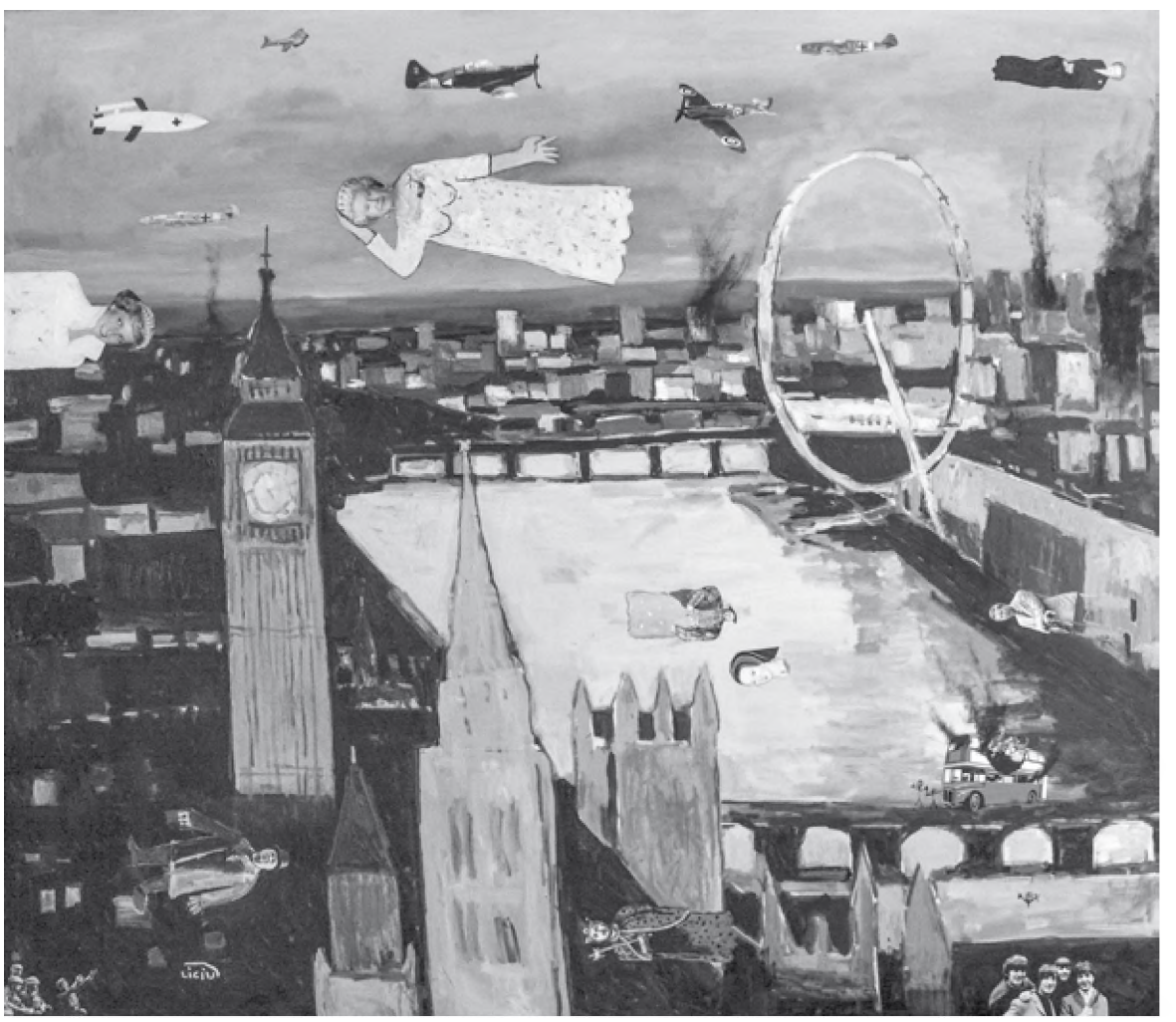
Dacă pentru Platon dialectica este „știința științelor" iar dialecticianul imaginea celui ce posedă cea mai desăvîrșită artă, pentru Aristotel această „știință a dialogului" este mai degrabă o știință a vorbitului despre nimic. Omul care posedă știința nu este decît un om doct într-o anumită materie și nu un enciclopedic care ar putea avea competență în totul fără a fi specializat în nimic. Această din urmă concepție îi aparținea lui Platon și, se pare, doar lui, astfel că Aristotel dezavuează fățiș această concepție.

Aristotel crede că dialecticianul este tot atît cît un om cultivat[1], însă nu este un om care posedă știința în adevăratul sens al cuvîntului. *Polymathia* lui îi permite să își poată forma o părere despre orice, îi permite să emită idei pertinente asupra a aproape orice, fară însă a cunoaște în amănunt și profunzime domeniul respectiv. Dialectica capătă astfel, în viziunea Stagiritului, caracteristicile culturii. Dacă omul de știință este specializat pe un domeniu îngust și este lipsit de cultură, dialecticianul este tot ceea ce e opus acestuia.

Însă această cunoaștere „*in extenso*" presupune, oarecum, vacuitatea, deoarece ea operează doar cu generalitatea, cu cea extremă și lipsită de orice conținut.

În *Etica Nicomahică* ni se spune că omul cultivat, care în mod oarecum șocant va fi asimilat de Aristotel politicianului, nu trebuie să facă nimic altceva decît să repartizeze fiecărui savant genul de discurs care i se potrivește. „Incapabil să vorbească decît în general, el are privilegiul de a transforma această carență evidentă într-o putere pe care i-o conferă chiar propria-i ignoranță; puterea de a confrunta discursul științific, care este totdeauna parțial, cu exigențele discursului uman în general, și astfel, printr-un soi de anticipare probabilă a ansamblului obiectelor cunoașterii, să armonizeze forma oricărui discurs cu caracterul presupus al obiectului său.(...)".

Universalitate, caracter formal, funcție critică, deschiderea spre totalitate; acestea sunt, în cele din urmă, trăsăturile recunoscute de Aristotel culturii generale, trăsături ce îi vor permite să vadă în ea altceva decît o zadarnică vorbărie, chiar dacă opoziția dintre cultura generală și „știința lucrului" rămîne riguros subliniată. Se vede în ce sens această concepție a culturii constituie o reabilitare a sofisticii și a retoricii împotriva atacurilor platoniciene. Aristotel diferențiază radical funcția critică de competență: știința supremă a platonicienilor (dialectica, n.n. M.A.), a cărei imposibilitate Aristotel a demonstrat-o dealtfel, se vede aici detronată în favoarea unei universalități doar formale; în sfîrșit, privilegiul perspectivei sinoptice îi este luat savantului, pentru ai fi restituit omului pe care nici o cunoaștere nu-l închide într-un raport particular cu ființa. Mai mult, savantul se pomenește supus de Aristotel jurisdicției omului cultivat pe un teren ce părea că îi aparține în exclusivitate: cel al metodei.(...).



Lucian Liciu

London, England (2016), ulei pe panza, 170 x 150 cm

De fapt, în *Organon* găsim expunerea și justificarea paradoxalei răsturnări sugerate de textul din *Despre părțile animalelor*. Ceea ce Aristotel numește aici cultură generală apare în *Organon* sub un nume care ne este de-acum familiar: cel al dialecticii."[2]

Așadar, pe lîngă caracterul Universalității, dialectica, înțeleasă ca și cultură generală, este și critică prin simplul fapt al naturii sale interogative. El arată că, pînă la un punct, toți oamenii au acest simț critic dialectic, întrucît pun întrebări spre a-i pune la încercare pe cei care pretind a poseda știința.

În schimb, omul doct, cel care poseda cultură generală sau, altfel spus, stăpînitorul artei dialecticii, vorbește despre nimic întrucît vorbește despre generalitate, în felul acesta fiind un promotor al negativității. Prin însuși faptul că dialectica se ocupă cu generalul și negativul, aceasta se preocupă cu vidul. Prin urmare, dialectica este o metodă vidă, Aristotel punînd mereu în ecuație adjectivele de *negativ* și *vid* raportate la dialectică.

Această concepție despre dialectică se diferențiază obiectiv de concepția maestrului său Platon, apropiindu-se de ceea ce înțelegeau sofiștii prin dialectică, mai cu seamă Gorgias, de care Aristotel este apropiat în această problemă.

Pierre Aubenque, în *Problema ființei la Aristotel*[3] , arată originalitatea concepției dialecticii la Aristotel deoarece el crede că: „ Nici o metodă care încearcă să arate natura indiferent cărui lucru nu procedează prin întrebări. Ajungem aici chiar în inima opoziției dintre atitudinea științifică și atitudinea dialectică: savantul demonstrează *propoziții,* care, desigur, pot fi contestate de către un adversar, dar cu condiția ca acesta să dovedească, printr-o nouă demonstrație, adevărul propoziției contradictorii; dialecticianul pune probleme, care în aparență nu se deosebesc de propoziții decît prin forma lor interogativă, dar care interzic în realitate atît celui care întreabă, cît și celui care răspunde să justifice, primul – termenii alternativei, iar celălalt – alegerea unuia dintre acești termeni. (...). Cunoașterea nu poate progresa cert decît prin demonstrație, nu prin dialog;

➲

s-ar putea spune că demersul ei este nomologic, și nu dialectic: «A demonstra», spune Aristotel la începutul *Analiticelor prime*, «nu înseamnă a întreba, înseamnă a afirma». Cunoașterea nu se întemeiază pe cererea adresată adeversarului de a alege el însuși între două propoziții contradictorii, ci pe afirmarea unilaterală a unei propoziții care, în măsura în care este necesară, adică dacă a fost demonstrată, exclude posibilitatea contradictoriului. (...). Se observă aici în ce măsură concepția aristotelică se îndepărtează prin pesimismul ei de experiența platoniciană și chiar de cea socratică a dialogului. Întîlnirea dialectică este considerată de el ori inutilă, ori deșartă. Dacă doi interlocutori se întîlnesc în unitatea unei aceleiași esențe, ei se pun imediat de acord, dar atunci dialogul este inutil, sau cel puțin nu reprezintă decît distanța care ne separă în mod accidental de cunoaștere. Dacă, dimpotrivă, nici o esență nu este dată ca termen mediu, dialogul este zadarnic, reducîndu-se la înfruntarea aparent fără soluție a două teze contradictorii sau, ceea ce înseamnă același lucru, nefurnizînd nici o rațiune științifică pentru a alege între cele două."[4]

Prin urmare, „(...) am putea distinge la Aristotel două tipuri de dialectică, în primul rînd, o dialectică pe care am putea-o numi provizorie sau pre-științifică și care vizează, printr-un demers al cărui caracter tatonant și nesigur Aristotel nu l-a ascuns niciodată, sesizarea și definirea unei esențe care, servind apoi ca principiu al unei demonstrații, va întemeia o cunoaștere independentă de aici înainte de condițiile dialectice ale stabilirii sale; astfel înțeleasă, dialectica se dă la o parte în fața rezultatului său, tot așa cum dispare schelăria odată cu casa sau ciorna odată cu opera scrisă. În acest caz, dialectica reprezintă ordinea căutării, care, odată aflată în posesia esenței, se răstoarnă în fața ordinei deductive care, după Aristotel, este singura ordine ce exprimă mișcarea cunoașterii veritabile."[5]

Totuși nu aceasta este noutatea pe care o aduce Aristotel în problema cercetării relative la dialectică ca metodă de cunoaștere. Pentru Stagirit, la fel ca pentru Heidegger în timpurile noastre, dialectica, prin însăși esența sa care se constituie în „a pune întrebarea" nu este un lucru finit, o cercetare care duce la un răspuns bine stabilit, ci esența dialecticii este de natura deschisului, în sensul în care ea nu ajunge niciodată la un răspuns, la încheierea definitivă a dialogului. De esența dialecticii este în schimb răspunsul mereu renăscut, în ciuda aparentei „progresii infinite" a întrebărilor și răspunsurilor.

Aristotel conștientizează faptul că acolo unde meditația și demonstrația dau greș vine să i se substituie dialectica. Sunt locuri unde analitica trebuie să se dea la o parte întrucît nu poate acoperi generalitatea cea mai generală. Aici i se substituie dialectica. Acolo unde lucru nu mai spune nimic intervine dialecticianul, adică în *ființă* și *adevăr* și peste tot unde cuvîntul întemeiază în dauna lucrului.

Nu vom ezita să menționăm aici și viziunea filosofului român Anton Dumitriu asupra problemei dialecticii la Aristotel. Acesta, analizînd tratatul *Topica*[6], leagă problema dialecticii aristoteliene de cea a retoricii, așa cum o face, de altfel, însuși Stagiritul.

Astfel, dialectica își dobîndește dreptul la existență în perspectiva a cel puțin trei considerente: pe de o parte, este o „gimnastică intelectuală", apoi are meritul de a înlesni discuțiile, iar în cele din urmă, promovează științele filosofice.

Pe de altă parte, : „Argumentele dialectice pornesc de la premise, iar subiectele raționamentelor sunt problemele. Orice premisă și orice problemă desemnează sau un gen, sau un propriu, sau un accident, căci diferența specifică, fiind înrudită cu genul, va fi pusă alături de aceasta. Deoarece propriul desemnează uneori esența, iar alteori nu o desemnează, el se va deosebi după cele două părți arătate aici, și anume partea

Lucian Liciu *Legătura* (2016), carton, acrilic, 50 x 40 cm

care desemnează esența se va numi definiție, iar cealaltă va purta numele comun de propriu, dar de obicei acestei noțiuni (*Topica*. I, 4, 101, b)."[7]

Mergînd mai departe pe firul dezvoltărilor din opera Stagiritului, Anton Dumitriu face sinteza și clasificarea locurilor comune ca spațiu propriu al dialecticii în funcție de cele patru predicabile care servesc la această clasificare:

Locurile comune ale accidentului
Locurile comune ale genului
Locurile comune ale propriului
Locurile comune ale definiției

Sigur, există aici două modalități de prezentare a problemei, una din perspectiva gîndirii metafizice și, ca atare, problema dialecticii este raportată la ontologie, iar alta, din perspectiva logicii, așa cum o face Anton Dumitriu. Cele două modalități nu numai că se implică reciproc dar începînd cu Hegel și a sa *Știință a logicii* se vor confunda și vor marca decisiv istoria gîndirii europene.

Lucian Liciu *Babilon* (2017), ulei pe pânză, 150 x 170 cm

Bibliografie selectivă

Aubenque (P.), *Problema ființei la Aristotel*, București, 1998. Calogero (G.), *I fondamenti della Logica aristotelica*, Firenze, 1927.
Dumitriu (A.), *Istoria logicii*, vol. I, București, 1993.
Mansion (S.), *Les jugement d'existence chez Aristote*, ed. a II-a, revăzută și adăugită,Louvain, 1976.
Thurot (Ch.), *Étude sur Aristote. La Dialectique et la Rhétorique*, Paris, 1860.
Tricot (J.), *Traité de logique formelle*, Paris 1930, ed. a II-a, 1965.

Note

1 *De partibus animalium*, apud Pierre Aubenque, *Op. cit.*, p. 224.
2 Pierre Aubenque, *Op. cit.*, pp. 226 – 227.
3 *Op. cit.*, p. 230 și urm.
4 *Op. cit.*, pp. 230 – 231.
5 Op. cit., p. 233.
6 Vidi, *Istoria logicii*, pp. 237-238, București, 1995.
7 Apud, Anton Dumitriu, *Op. cit.*, p. 238.

■

Conferințele Tribuna sub semnul Centenarului

Ani Bradea

În perioada 29 noiembrie – 2 decembrie 2018, a avut loc la Cluj-Napoca o nouă serie a binecunoscutelor *Conferințe Tribuna*, organizate cu regularitate în ultimii șase ani sub conducerea managerului PHD Mircea Arman. Continuând tradiția temelor de anvergură și înscriindu-se în seria activităților dedicate Centenarului Marii Uniri, recentul eveniment a oferit publicului (format din profesori universitari, istorici, scriitori, precum și alți oameni de cultură din mai multe orașe ale țării) un număr de patru conferințe, din domeniile filosofie și istorie, dar și numeroase lansări de carte, iar în după amiaza zilei de 1 decembrie s-a desfășurat un recital al poeților.

În debutul manifestărilor, joi 29 noiembrie, Dr. Mircea Arman a susținut conferința cu titlul „Simbolistica luminii în Divina Comedie de Dante Alighieri". Textul dens, bine argumentat și ilustrat cu fragmente autentice din opera dantescă, a captat atenția auditoriului, punctul forte al expunerii constituindu-l interpretarea originală a filosofului Mircea Arman cu privire la controversatul vers din *Infernul*:„Pape satan, pape satan, aleppe" (Dante, Infernul, VII, 1-3), practic intraductibil, de la scrierea sa până în zilele de astăzi. „Celebra expresie *Pape satan, pape satan, aleppe*, în ciuda tonelor de cerneală care s-au scurs încercând să fie descifrată, are o dezlegare simplă. Plutarh, în ale sale *Vieți paralele,* ne spune: *Nu departe de acolo cresc trestii cretane. Haliartienii spun că aici s-a născut Radamant și-i arată mormântul pe care îl numesc Alep. În apropiere se află și mormântul Aromenei, căci se spune că aici a fost înmormântată, fiind căsătorită cu Radamant după moartea lui Amfitruo.* Citatul în cauză are o însemnătate excepțională iar Dante este imposibil să nu-l fi citit pe Plutarh. În fapt, celebrele versuri ale cărui sens nu a fost revelat până în prezent vor să spună: *Pape* (cu referință la tată, dar imposibil la Papă) *Satan, Tată Satan, Aleppos* (numele mormântului lui Radamantes) cu trimitere directă la *judecătorul Infernului*, anume *Radamantes*. Prin urmare, o traducere clară ar fi: *Tată Satan, tată Satan, Radamantes*. Este absolut incredibil cum 700 de ani de exegeză, zecile și sutele de cărți, studii, eseuri scrise scapă din vedere această trimitere absolut limpede și ratează sensul celor spuse de Dante delirând incredibil pe marginea acestor versuri care sunt scrise chiar în italiană și nicidecum în cine știe ce grai exotic" – a spus Mircea Arman.

Tema filosofică fost menținută și a doua zi, vineri 30 noiembrie, când Prof. univ. dr. Vasile Muscă a încercat să răspundă, în expunerea sa, la întrebarea din titlu: „Există o disciplină filosofică fundamentală?" Conferențiarul a precizat în debutul discursului faptul că „filosofia constituie un vast edificiu de discipline, începând cu cele fundamentale, teoria existenței (ontologia) și teoria cunoașterii (gnoseologia), plus numeroase alte discipline, între care: estetica, logica, filosofiile de ramură (a culturii, a artei, a religiei, etc.), la care se adaugă psihologia și sociologia. Dezvoltarea gândirii face ca numărul acestor discipline să fie în creștere. Dacă filosofia constă din atât de multe discipline, poate avea una dintre ele pretenția de a fi disciplina fundamentală a filosofiei?" – a lansat întrebarea Prof. Vasile Muscă. Iar în argumentația cu care a continuat a încercat să formuleze un răspuns, concluzionând în final: „În opinia mea, disciplinele care intră în clasamentul pentru a fi numită disciplină fundamentală a filosofiei sunt: metafizica, teoria cunoașterii, psihologia și istoria filosofiei. Iar cea mai potrivită pentru a primi acest titlu este istoria filosofiei." În intervenția avută pe marginea acestei expuneri, Mircea Arman a apreciat construcția ca fiind bine închegată, rotundă. În același timp, raportat la o precizare din context, acesta a punctat „Nu pot fi de acord cu afirmația dumneavoastră conform căreia matematica este o știință epistemică. Din punctul meu de vedere, matematica nu este o știință, este doar o metodologie."

Au urmat apoi mai multe lansări de carte, iar de la ora 18 a fost rândul istoriei. Prof. univ. dr. Nicolae Iuga a venit în fața auditoriului cu o ediție anastatică a *Ziarului „Sfatul", din Sighetu Marmației*, primul ziar românesc din zonă, ediție care cuprinde toate aparițiile acestei publicații începând cu decembrie 1918, până în decembrie 1919, un proiect susținut de către Academia Română, prin Centrul de cercetări Cultură și Civilizație - Săliștea de Sus și Universitatea de Vest „Vasile Goldiș" – Arad. „În vâltoarea evenimentelor din noiembrie – decembrie 1918, în unitățile administrativ-teritoriale de atunci din Transilvania și Maramureș, acolo unde exista un procent semnificativ de populație românească, s-au constituit organe de conducere provizorii numite *sfaturi*. Vasile Filipciuc, un avocat înstărit din Vișeu de Sus și frate cu marele istoric al Maramureșului Alexandru Filipașcu, s-a angajat să înființeze la Sighet un ziar românesc care să se numească *Sfatul*, ca organ de presă al Sfatului Național Român Comitatens Maramureș. Valoarea documentară a acestei publicații este cu adevărat excepțională, mai cu seamă dacă avem în vedere că în cursul vremurilor, respectiv în timpul celui de-al doilea Război Mondial, în Maramureșul intrat atunci în Ungaria horthystă, multe arhive fie că au fost duse și puse la păstrare în Ungaria în locuri necunoscute sau inaccesibile, fie că parțial au fost distruse intenționat, fie că pur și simplu s-au pierdut. Așa se face că pentru anumite evenimente, în lipsa unor documente de arhivă, paginile acestea devin o sursă primară de informare de cea mai mare importanță." – a spus Nicolae Iuga

Sâmbătă, 1 decembrie 2018, Prof. univ. dr. Ștefan Damian a susținut o conferință al cărei titlu a fost în deplin acord cu importanța sărbătorii: „Documentele Marii Uniri". Amintesc aici câteva idei lansate și dezvoltate în expunerea sa de către Prof. Damian: „Așa zisul Primul război mondial a avut cauze multiple, printre care cea mai importantă a fost dorința de reîmpărțire a lumii și a sferelor de influență a marilor puteri europene. (...) Consiliul de Coroană de la Sinaia (3 august 1914) a confirmat statutul neutralității României. Brătianu aștepta să vadă cum se vor poziționa alte națiuni, mai ales cele din zona Balcanilor. Opinia publică românească era mai deschisă spre Antanta, și era solidară cu românii din zonele de dominație austro-ungară. Brătianu a deschis negocieri cu Rusia, la insistențele acesteia. (...) În ceea ce privește Unirea Basarabiei, Ionel I.C. Brătianu a recunoscut guvernul provizoriu de la Petrograd. Românii au primit cu mare optimism declarațiile de intenții ale acestuia, inclusiv pe cele referitoare la *aspirațiile naționale ale popoarelor subjugate din Austro-Ungaria.* Prizonierii ardeleni și bucovineni de la Darnița (Kiev) au solicitat să fie atașați la Armata Română. La 11/12 aprilie 1917, a fost organizată o întrunire a ofițerilor pentru redactarea unui document oficial destinat opiniei publice internaționale în care să anunțe opțiunea românilor ardeleni și bucovineni pentru libertate și unire cu România. *Memoriul-manifest* a fost impulsionat și de lipsa unei reacții clare a președintelui american Wilson referitor la dezmembrarea Austro-Ungariei. Președintele Wilson enunțase de mai multe ori *principiul de a uni sub o singură formațiune de stat toate națiunile cari o cer*, dar în cele 14 puncte nu se vorbea despre românii transilvăneni..."

Sărbătorirea Centenarului Marii Uniri printr-o nouă serie a *Conferințelor Tribuna* s-a încheiat în după-amiaza zilei de 1 decembrie cu un recital al poeților prezenți. Manifestările s-au înscris cu succes în rândul activităților de prestigiu ale revistei, devenite tradiție, continuând în direcția stabilită de programul de management al PHD Mircea Arman, pentru o permanentă îmbunătățire a nivelului publicației și promovarea actului cultural de calitate.

■

Suzana Fântânariu – Marele Premiu al Uniunii Artiștilor Plastici din România

(Decernarea premiilor a avut loc la „Colonia pictorilor", Baia Mare, în 22 nov. 2018)

Suzana Fântânariu

Născută în 15 septembrie 1947, Baia / Suceava. Absolventă a Institutului de Arte Plastice „Ioan Andreescu" Cluj-Napoca. Profesor univ. dr. la Facultatea de Arte și Design / Universitatea de Vest, Timișoara. Coordonator de doctorate; 2013 - Doctor Honoris Causa al Universității de Arte „George Enescu", Iași; 1985 - Bursă de studii, Academia di Romania, Roma / Italia; 2005 - Bursa „Constantin Brâncuși", Cité Internationale des Arts, Paris / Franța.

60 de expoziții personale în țară și străinătate: Roma / Italia; Mödling, Klagenfurt / Austria; Wassenaar, Utrecht / Olanda; Paris / Franța; Sharjah / E.A.U; Budapesta , Sopron / Ungaria; Saitama / Japonia; Oyama Cyty / Japonia; București, Timișoara, Iași, Craiova, Arad, Lugoj, Fălticeni, Tg. Jiu /România etc. 300 de expoziții de grup în țară și străinătate.

Bienale și trienale internaționale de gravură (selecție): Banska-Bistrica - Cehoslovacia; Frieburg si Berlin - Germania; Winterthur și Grenchen - Elveția; Bharat-Bhavan - India; Paris, Chamalières, Saint-Quentin, Saint-Maur și Toulouse - Franța; Cracovia, Wroclaw , Katowice ,Torun, Jelenia Gora, Majdanek - Polonia; Varna si Gabrovo - Bulgaria; Torino - Italia; Maastricht - Olanda; Belgrad - Jugoslavia,; Ljublijana - Slovenia; Tokio , Kochi și Yokohama - Japonia; Ibiza și Caixa-Ourense - Spania; Seoul - Koreea; Sharjah și Dubai - U.A.E.; Budapesta, Győr și Miskolc - Ungaria; Kuala-Lumpur - Malaysia ;Trois-Rivieres, Quebec - Canada; Cairo - Egipt; Beijing, Qingdao și Guanlan - China; Graz - Austria; Cacak – Serbia; Podgorica - Serbia și Muntenegru; Bitolia, Scopje - Macedonia; Falu - Suedia; Istanbul - Turcia , București - România.

Premii naționale (selecție): 1976 - Premiul I, București;1977 - Premiul tineretului, Cluj; 1978 - Premiul II, București;1980 - Marele Premiu „Voronețiana", Suceava; 1996 - Premiul și Medalia Centenar Blaga, Cluj-Napoca;1998 și 2000 - Premiul „Catul Bogdan", Arad; 1999 - Premiul Uniunii Artiștilor Plastici; 2000 - Ordinul Național „Pentru Merit" în grad de „Cavaler", București; 1997 - Diplomă de onoare, Academia de Arte Vizuale, Cluj-Napoca; 2004 - Premiul Revistei „Ramuri"; 2006 - Nominalizare Marele Premiu U.A.P., București; 2009 - Diploma de Excelență, Primăria Timișoara; 2009 - Nominalizare Ministerul Culturii, „Premiul Național pentru Artă", București; 2009 - Diploma de excelență Nobilis Ancilla Collorum et Visionum, Universitatea de Vest, Timișoara; 2009 - Premiul Pro Cultura Timisiensis, Timișoara; 2009 - Marele Premiu Primus inter Pares , Timișoara; 2010 - Premiul revistei „Contact internațional", Iași; 2011 - Diploma de Excelență, Facultatea de Arte și Design,Timișoara; 2011 - Diploma Meritum, Universitas Occidentalis Timisiensis; 2011 – "Premiul special al juriului", Târgoviște; 2012 - Premiu pentru grafică experimentală, Iași; 2012 - Premiul MIX-SATB, București; 2012 - "Cetățean de onoare" - Baia/Suceava; 2012 - Diploma de onoare pentru întreaga activitate desfășurată în slujba artelor și frumosului - Primăria Municipiului, Călărași; 2012 - Premiul I, Bienala de gravură „Gabriel Popescu", Târgoviște; 2013 – Medalia Memorialul Revoluției Române, Timișoara; 2014 - Diploma de excelență pentru întreaga activitate universitară, 70 de ani de la înființarea UVT Timișoara; 2015 - Diploma de excelență pentru îmbogățirea patrimoniului Muzeului de Arta din Iasi; 2015 - Premiul I, Bienala Națională de Artă plastică - Piatra-Neamț; Diplomă și Medalia „Gabriel Popescu,150 de ani de la nașterea gravorului", Târgoviște, 2016; Medalia de aur „Inventus", Iași, 2017; Premiul Muzeului de artă „Mircea Ionescu Quintus", Ploiești, 2017; Premiul I „Gabriel Popescu", Târgoviște, 2017; Marele Premiu al Uniunii Artiștilor Plastici din România, 2018.

Premii internaționale (selecție): 1982 - Premiul „Ex-Equo", Banska-Bistrica / Cehoslovacia; 1992 - Premiul I, Paris /Franța; 1993 - Premiul II, Maastricht /Olanda; 1997 - Premiul I, Sharajah / E.A.U.; 1998 - Medalia de Argint, Beijing / China; 1999 - Premiul de achiziție, Trois Rivières/Canada; 2000 - Premiul Asociației Artiștilor din Boemia de Sud, Ceske Budejovice/Republica Cehă; 2003 - Premiul de Excelență, Beijing /China; 2003 - Premiul I Gornji Milanovac /Serbia și Muntenegru; 2011 - Mențiune de onoare / Istanbul / Turcia; 2012 - Trienala internațională de gravură, Grenchen, Elveția, Art limited-multiple (selecție - 55 xilogravuri); 2013 - Marele Premiu al Ministerului Culturii, Chișinău, R. M oldova; 2015 - Diplomă de onoare a Ministerului Culturii, Chișinău, R. Moldova; 2018 - „Diploma de excelență pentru aportul adus artelor grafice în lume", Bitola / Macedonia.

„Ceea ce Herta Müller a realizat cu un limbaj concentrat, poetic în literatură, i-a reușit Suzanei Fântânariu în artele plastice, adică cronica unei experiențe existențiale în spațiul sud-est european copleșit de dictaturi și de angoase. Artista e preocupată de întrebări majore privind identitatea umană și dihotomia corp-suflet. Limbajul ei plastic este de un rafinament rar, Suzana Fântânariu excelează în domeniul xilogravurii și al desenului, iar de vreo două decenii ne uimește cu lucrări tridimensionale de mare anvergură. Atât «portretele» cât și obiectele antropomorfe numite «ambalaje pentru suflet» care sugerează nu rareori o spaimă existențială, cât și peisajele misterioase desenate în culori întunecate, ne impresionează și ne copleșesc în același timp. Viziunea fundamentală a artistei este una predominant pesimistă și nu întâmplător marele critic de artă și scriitor austriac Bertram Karl Steiner a pus arta Suzanei Fântânariu în context cu lucrările unor mari pesimiști europeni ca Emil Cioran și s-a întrebat de unde oare provine această tristețe existențială, care se regăsește în arta Suzanei Fântânariu și care nu l-a părăsit pe Cioran nici la Paris?"

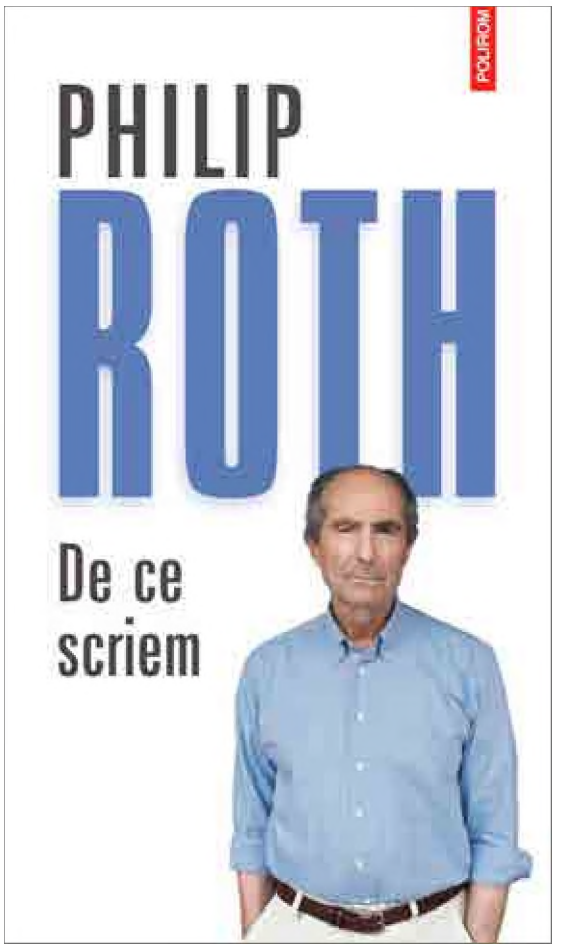
Alexander Gerdanovits (Austria)

■

De ce scriem?

Cele mai frumoase cursuri ale Domnului Literatură (acum și în limba română)

Ștefan Manasia



Pentru că este o lecție a unuia dintre *vechii maeștri* (în înțelesul pe care Thomas Bernhard îl acordă sintagmei), Pentru că a fost ultimul său volum antum, publicat în prestigioasa colecție Library of America, Pentru că ne arată dovezi năucitoare ale unei inteligențe hipertrofiate (critice & frecvent admirative), Pentru că este dens, savuros, autoironic (enorma autoironie evreiască!), Pentru că este scris *soft*, degajat, dar nu mai puțin informat, savant și pedant dacă trebuie, Pentru că poate fi receptat ca un ghid (extrem de subtil și de ambițios, temerar în tot cazul) pentru tînărul prozator (romancier), scris într-un mod strălucitor, captivant, cum de la *Testamentul Regelui*, de Stephen King, nu cred să mai fi citit, Pentru că polemizează, la tot pasul, cu sarcopții despotismului, *iliberalismului* (cu decenii înainte de a fi fost activat în mentalul euroatlantic conceptul), Pentru că ține partea – entuziast, molipsitor și copilărește – libertății de gîndire, libertății de expresie, libertății de a juisa împotriva scorțoșeniei academice, împotriva castelor economice și elitelor WASP (White Anglo-Saxon Protestant), Pentru că deraiază în povestire, în nuvelă, în autoficțiune ceea ce, altminteri, ar fi fost încă un studiu despre opera și biografia lui Franz Kafka (*„Tot timpul am vrut să admirați felul cum rabd de foame" sau Privind la Kafka*), Pentru că investighează tandru și, totodată, fără false pudori evreitatea, antisemitismul, americanitatea, pentru că își apără personajele românești, Pentru că luptă – pe viață și pe moarte – pentru adevărul memoriei sale, judecăților sale (în puține alte cărți mintea, inteligența, justețea sînt celebrate mai amplu decît în volumele autorului născut în 19 martie 1933, la Newark, New Jersey, Statele Unite), Pentru că se livrează aparent *fără photoshopare*, Pentru că a descoperit legile secrete ale teoriei literare care nu plictisește, ale (psiho)criticii care e mai mult decît cancan, formula pedagogiei seducătoare (aș putea, în textul de față, să mai folosesc epitetul acesta de treizeci de ori), Pentru că, reluînd integral, în tomul exhaustiv publicat la Library of America, eseurile dialogale (nu-mi vine să le numesc interviuri) din *Shop Talk* (2001), te face să privești în acțiune Gîndirea Narativă a Unora Dintre Cei Mari (Milan Kundera, Primo Levi, Edna O'Brien, Isaac Bashevis Singer, Saul Below, Bernard Malamud), Pentru că îți oferă privilegiul de a accesa enorma cultură romanescă a lui Milan Kundera, de a-i înțelege enorma plăcere pentru teme și variațiuni, pentru polifonie și experiment, pentru Laurence Sterne și Diderot (autorul fetiș! sau, pentru Kundera, AUTORUL), Pentru că te face să te dai jos din pat și să alergi la bibliotecă, disperat că – prin cine știe ce acțiuni ale Necunoscutului – ți-ar fi putut dispărea, de pe raft, romanele *Cîrpaciul* și *Tablourile lui Fidelman* de Bernard Malamud, Pentru că îți oferă interpretarea – genială, ireverențioasă – a lui Bashevis Singer asupra poziționării în lume și în artă a splendidului, neînseriabililui (decît într-o serie de neînseriabili!...) Bruno Schulz, Pentru că are *ureche absolută* pentru dramele Europei Centrale (invazia Cehoslovaciei în august 1968) și pentru tragedia continuă a Estului european (nu avea cum să o uite vreo clipă, fie și din pricina strămoșilor lui, evrei galițieni și kieveni), Pentru că ficțiunile sale au primit de două ori National Book Award și National Book Critics Circle și de trei ori PEN/Faulkner Award și Premiul Pulitzer pentru infernala *Pastorală americană* (1997), Pentru că a fost ocolit cu îngîmfare, prostie, inconștiență, incontinență, ciudă, grosolănie, oroare, jenă, pompierism și cecitate, decenii la rînd, de Comitetul premiului Nobel (oricum, de la Tolstoi și Proust la John Updike și Conrad, nici unul *dintre cei fundamentali* nu l-a luat), Pentru că te face să te îndrăgostești neîncetat de Nathan Zuckerman – personajul-martor, masca preferată de autor în romanele sale, trucul lui simplu și eficient și de un haz insolent, atemporal –, Pentru că, deși urăște noile tehnologii, noile media, nu a ezitat să le trimită celor de la Wikipedia, prin intermediul publicației *The New Yorker*, o... scrisoare deschisă în care solicită o serie de erate, cu privire la operele și personajele cărților sale, Pentru că la senectute scrie la fel de sfidător de bine și nu ar fi fost deloc exagerat dacă creierul său ar fi fost studiat de cei mai prestigioși neurologi – Pentru toate acestea (și pentru multe altele care, în slalomul admirativ autoimpus, îi vor fi scăpat cronicarului), volumul critic al lui Philip Roth, *De ce scriem: eseuri, interviuri, confesiuni (1960-2013)*, se citește a bout de souffle, în cîteva nopți, fără a mai pierde timpul cu subliniatul, cu creionul chimic, cu marcherul, fără a mai lipi stickere, pentru că frazele și ideile vehiculate aici ți se lipesc ele de creier, de inimă, de rinichi, de ficat. Opusul, în traducerea eficientului Radu Pavel Gheo, lansat la Tîrgul de Carte Gaudeamus / noiembrie 2018, este una dintre cele mai însemnate apariții editoriale ale anului ce se încheie și unul dintre obiectele însuflețite care nu ar trebui să lipsească din biblioteca nici unui adorator al Ficțiunii Eliberatoare, Ireverențioase, Juisante. Și, în fine, ieșit din pluton, ultimul **pentru că**. Pentru că „Pe vremuri oamenii inteligenți se foloseau de literatură pentru a gîndi. Vremurile acelea sînt pe sfîrșite. În deceniile Războiului Rece, în Uniunea Sovietică și în sateliții ei din Europa de Est, cei expulzați din rîndurile literaturii au fost scriitorii importanți; acum, în America, cea expulzată este literatura, din pricina importantei influențe exercitate asupra felului în care e percepută viața. Modalitatea prevalentă sub care figurează azi literatura în paginile de cultură ale ziarelor serioase și în secțiile de engleză de la universități se opune într-un mod atît de distructiv intențiilor scrierilor de ficțiune și satisfacțiilor pe care literatura le oferă cititorului luminat, încît ar fi mai bine ca literatura să nu mai fie prezentată în nici un fel publicului larg." (pp.181-182, în romanul *Fantoma iese din scenă*/ Exit Ghost, Polirom, 2010, personajul Amy Bellette, altă mască a lui Roth însuși, scrie o pledoarie, o elegie?, a cîta?, pentru singurul mod în care literatura a putut și mai poate, cel puțin pentru o vreme, în ciuda Miliților Spirituale & Ipocriților de tot felul, funcționa.)

■

Lucian Liciu *Familie perfectă* (2018), carton, acrilic, 50 x 40 cm

Augustin Maghiar – unionist bihorean mort în închisorile comuniste

Dr. Cristina Liana Puşcaş

Anul Centenarului Marii Uniri este un prilej de a aduce în spațiul public chipurile luminoase ale acelor români transilvăneni care în preajma Primului Război Mondial și-au adunat toate resorturile intelectuale și s-au aruncat în lupta pentru dezrobirea națiunii române, militând, în preajma zilei de 1 decembrie 1918, pentru „unirea necondiționată" a Transilvaniei cu România. Un astfel de erou bihorean este și canonicul greco-catolic Augustin Maghiar, unul dintre participanții la Marea Adunare Națională de la 1918, care a sfârșit în închisorile Gulagului românesc, acolo unde a fost aruncat, la vârsta de 70 de ani, de regimul ateist comunist.

Augustin Maghiar s-a născut în familia învățătorului din Sanislău, jud. Satu Mare, Paul Petru Maghiar și a Tereziei Dragoș. Bunicul, Teodor Magyar, a fost preot la Chilia, jud. Satu Mare, între anii 1831-1842, și a avut două fete și un băiat – tatăl lui Augustin Maghiar. Paul Petru Maghiar a absolvit cursurile Preparandiei din Arad în anul școlar 1856/1857, ocupând funcția de învățător la Carei (1861-1871), apoi timp de 32 de ani a fost cantor și învățător la Sanislău. A fost un bun cântăreț și compozitor de melodii populare. Augustin Maghiar a mai avut un frate, Ioan, care a absolvit Școala Normală din Oradea (1899/1900). Ioan Maghiar a fost învățător la școala din Soconzel, apoi la Petea, acolo unde Augustin era paroh. Ulterior, Ioan s-a transferat la școala din Sanislău, iar după 1918 a deținut funcția de subrevizor școlar în Bihor.

Augustin Maghiar s-a născut la 23 ianuarie 1880 și a urmat cursurile primare în comuna natală, apoi cele gimnaziale la Liceul de băieți din Beiuș, jud. Bihor. Va continua studiile la Seminarul Teologic din Oradea, apoi la Budapesta va urma Facultatea de Teologie, cât și pe cea de Litere. Pe 11 mai 1905 a fost hirotonit preot, preluând parohiile greco-catolice din Galșa (Arad), apoi Petea (Satu Mare). A fost căsătorit cu Silvia, fiica pr. Ioan Sabo, însă curând, în 1907, rămâne văduv. A avut un fiu, tot Augustin Maghiar.

Dedicat profesiei, fiind un preot cu har, dar și un bun dascăl, s-a bucurat de aprecierea mai înalților săi ierarhi din Eparhia greco-catolică de Oradea. Astfel, de la 1 decembrie 1909 a fost numit profesor de religie și limba română la Liceul Preomonstratens din Oradea și a ocupat și funcția de vicerector la Seminarul Leopoldin. Pe 8 iunie 1914 a fost ales vicepreședinte în comitetul de conducere al Despărțământului din Oradea al „Astrei". În această calitate, s-a aflat pe lista de delegați de drept la Marea Adunare Națională de la Alba Iulia din 1 Decembrie 1918.

Odată cu instaurarea administrației românești în Bihor, în aprilie 1919, lucrurile încep să intre pe făgașul normal. Augustin Maghiar reușește, prin perseverența sa, să ocupe, rând pe rând, toate treptele ierarhiei profesionale. La 1 septembrie 1919 a fost numit rector al Internatului Pavelian, respectiv începe să predea la Liceul „Samuil Vulcan" din Beiuș. La 30 martie 1927, a fost numit canonic capitular al Catedralei Greco-Catolice din Oradea, respectiv a ocupat funcția de rector al Seminarului Teologic Unit din Oradea. În anul 1928 a fost ales senator în Parlamenul României. Pe 31 decembrie 1939 a fost numit prepozit capitular, ulterior a ocupat funcția de vicar general diecezan al Episcopiei Greco-Catolice de Oradea.

Venirea celui de-al Doilea Război Mondial a însemnat pentru Eparhia Greco-Catolică de Oradea ruperea ei în două. Episcopul greco-catolic de Oradea, Valeriu Traian Frențiu, a rămas până la 15 august 1941 la Oradea, însă datorită neînțelegerilor cu autoritățile maghiare s-a mutat și el la Beiuș, administrând partea de eparhie rămasă în România. În schimb, partea din Eparhia Oradiei de sub ocupația maghiară a fost încredințată, începând cu data de 25 iulie 1941, Episcopului de Cluj-Gherla, Iuliu Hossu. Încheierea războiului și instaurarea comunismului în România au pus capăt vieții democratice, iar regimul ateist s-a dezlănțuit cu toată puterea asupra bisericilor, în special asupra celei greco-catolice.

În general, biserica a reprezentat, de la nașterea creștinismului, stâlpul societății; autoritatea morală exercitată asupra comunității de preotul din cel mai îndepărtat cătun, până la episcopul locului, era greu de contestat, iar comunismul nu își dorea decât să preia el însuși acest rol major în viețile oamenilor, substituindu-se acestei puteri arbitrar și preluând controlul absolut asupra sufletelor și minților propriilor cetățeni, pentru a-i putea transforma în mase docile și obediente regimului totalitar. Astfel comuniștii nu au pregetat să se aventureze într-o bătălie acerbă, apelând la cele mai mârșave mijloace pentru a-și atinge scopul: încarcerarea preoților, dărâmarea bisericilor, încurajarea delațiunii etc. Printre metodele diabolice folosite se numără învrăjbirea celor două biserici naționale românești, ortodoxă și greco-catolică.

Dacă Biserica Ortodoxă recunoștea autoritatea Patriarhului moscovit, aservit și el puterii politice staliniste, capii Bisericii Unite și Catolice se subordonau doar Sfântului Scaun, refuzând fățiș să colaboreze cu noua ordine socială. Astfel apare pertinentă întrebarea părintelui Alexandru Rațiu „cum ar fi putut ei (comuniștii – n.n.) să controleze biserica în România, când catolicii se supuneau Papei?"

Întors la Oradea, în februarie 1947, episcopul Valeriu Traian Frențiu încearcă să organizeze rezistența împotriva politicii noii puteri de a desființa Biserica Greco-Catolică. Semnalele sunt tot mai îngrijorătoare, mai ales după ce s-a întâmplat în Ucraina, unde, în cadrul unui „sinod" care s-a desfășurat în 8-10 martie 1946 la Lvov, în mod arbitrar, după un scenariu hotărât la Moscova, s-a hotărât ca greco-catolicii ucraineni să fie „primiți" în Biserica Ortodoxă. De asemenea, pe 22 februarie 1948, Gheorghe Gheorghiu Dej declara că „Biserica catolică este singura piedică încă organizată în calea instalării definitive în România a regimului de democrație populară".

Anul 1948 a debutat sub cele mai rele auspicii, alungarea Regelui Mihai I, respectiv proclamarea Republicii Populare Române, lăsând cale liberă spre schimbările preconizate de comuniști pentru îngenuncherea tuturor cultelor din România. Lupta cea mai grea a fost dată împotriva celor două culte,

Lucian Liciu

Aliniere (2016), acrilic, 40 x 40 cm

greco-catolic și romano-catolic, care prin structura lor erau subordonate Papei. Cutia Pandorei a fost deschisă prin anularea Concordatului cu Vaticanul, din iulie 1948, urmată de „depunerea" celor șapte episcopi greco-catolici și arestarea lor în octombrie 1948. Asaltul final l-a reprezentat Decretul nr. 358 din 1 decembrie 1948, prin care acest cult a fost desființat, pe „motiv că toți credincioșii au trecut la religia ordodoxă".

Până să se ajungă la acest punct final, autoritățile comuniste au desfășurat o amplă campanie de intimidare a preoților și credincioșilor greco-catolici pentru a trece la ortodoxie. Grav bolnav, Episcopul Vasile Frențiu va încerca să țină sus stindardul rezistenței, până la arestarea sa și chiar până la moartea sa care a survenit la închisoarea Sighet. Scrisorile sale pastorale și luările sale de poziție de-a lungului anului 1948 prevăd norii grei care se vor abate asupra Bisericii Greco-Catolice: „Suntem convinși că se vor abate și mai mari și grele încercări asupra noastră. ...alții pentru credință au fost batjocoriți, bătuți, legați și aruncați în temniță, «uciși de sabie au murit»... Să avem o credință tare care să alunge orice frică și îndoială, o credință statonică, care să ne facă să înfruntăm orice împotrivire și prigoană, fiind mai bine a ne jertfi de o mie de ori viața decât să ne lepădăm de credința noastră!"

Din data de 10 octombrie 1948, Palatul Episcopal va fi strict supravegheat, accesul și părăsirea instituției făcându-se cu acordul agenților Securității. Urmează ca în noaptea de 28-29 octombrie 1948, înaltul ierarh să fie trezit din somn, în jurul orei 1, și obligat să părăsească pentru totdeauna orașul de pe Criș. Împreună cu ceilalți episcopi greco-catolici a fost transportat la Mănăstirea Dragoslavele, apoi la Căldărușani, după care cu toții vor fi duși la închisoarea Sighet, fiind supuși unui regim dur de detenție, constând în înfometare, igienă precară, condiții grele de muncă, bătăi, umilințe, toate aplicate cu scopul de a-i lichida. PSS Frențiu își va găsi aici sfârșitul la 11 iulie 1952.

Sub stricta supraveghere a organelor de securitate bihorene se afla și părintele Augustin Maghiar. Potrivit unei informări a Securității Oradea către Direcția Generală a Securității Poporului București, Maghiar, pe 10 octombrie 1948, „pe la orele 10, în Catedrala Greco-Catolică din Oradea" ar fi ținut, în prezența episcopului Frențiu, o predică. În predica aceasta, Augustin Maghiar ar fi spus că „Dumnezeu pune la încercare pe oameni, ... ni se cere să ne lepădăm credința, trebuie să fim tari. ... arătând că, orice se întâmplă, scopul este mărirea lui Dumnezeu". În timp ce vorbea canonicul Maghiar, mai mulți credincioși au început să plângă, mai ales femeile, se mai arată în acea informare. Totodată, se menționează că „din cele spuse de către episcop (Traian Valeriu Frențiu), reiese că își ia rămas bun dela credincioși, cei de față fiind foarte emoționați". Așa s-a și întâmplat, episcopul Frențiu părăsind definitiv Eparhia Greco-Catolică de Oradea pe 28-29 octombrie 1949.

Din acest moment, vicarul general, Augustin Maghiar, chiar dacă era pensionar din 1947, își asumă rolul de locțiitor de episcop. „În tot timpul ce a trecut de la arestarea lui Frențiu (28 octombrie 1948) și până la consacrarea noului episcop, Hirțea (28 iulie 1949), părintele prepozit Maghiar a fost cu adevărat conducătorul diecezei noastre. La el veneau toți preoții diecezei, atât cei care au greșit, spre a-i cere iertare pentru slăbiciunea arătată în timpuri de grea încercare...", amintește părintele Vasile Andercău.

Pe numele lui Augustin Maghiar se deschide un dosar informativ, aflat în Arhiva Consiliului Național pentru Studierea Arhivelor Securității. Din primele note informative aflăm că părintele Maghiar ar fi primit „facultatea de a face toate dezlegările dictate de împrejurări, acordând preoților facultatea de a putea oficia liturghia singuri, fără a avea nevoie de haine, ci numai de o bucată de pâine și vin sau în lipsa vinului apa". De asemenea, se arată că Maghiar „a continuat să facă slujbe religioase de rit greco-catolic, la el acasă, în urma cărui fapt era vizitat de credincioși".

Pe data de 9 august 1949, într-un referat al Securității din Oradea se dispune a se „strânge materiale compromițătoare, pentru a se putea trece, cât de curând, la cercetarea sa...". Din acest moment, avem o avalanșă de note informative despre activitatea clandestină a lui Maghiar: „având misiunea dela nunciatura Papală să primească revenirea preoților trecuți la ortodoxie, acesta îi obliga să depună jurământ pe care îl spunea el, iar preoții ceilalți repetă în felul următor «mărturisesc tot ceea ce mărturisește și crede biserica catolică. Mă voi stărui din toate puterile ierarhiei bisericii unite de care a aparținut înainte și voi rupe orice legătură cu Eparhia ortodoxă»".

Pe baza acestor informații culese de la o serie de cunoscuți dispuși să colaboreze cu Securitatea, fie de voie, fie forțați, se va întocmi, pe 8 septembrie 1949, un Referat oficial, în care se consemnează următoarele: „Din noiembrie 1948, cu ocazia reorganizării «rezistenței» greco-catolice de către Nunciatură, Maghiar Augustin ... și-a început activitatea de instigare împotriva regimului sub masca religioasă. În această calitate, a reușit să facă un număr mare de preoți să retracteze în secret, revenind la biserica catolică. ... După unele estimațiuni, 80% din preoții greco catolici trecuți la ortodoxie au retractat datorită insistențelor lui Maghiar. Aceste retractări se făceau în prezența lui Maghiar, cei în cauză luându-și obligația: să mărturisească în secret credința catolică; să nu conlucreze cu preoții ortodocși; să poată funcționa la bisericile respective și a primi salariul de la stat, cu obligația de nu merge la cursurile de îndrumare, de nu primi onoruri și distincții de la episcopii ortodocși și a rezuma corespondența cu Episcopiile la chestiunile pur administrative; să facă prozelitism în rândul credincioșilor și la pomenirea episcopilor, să nu spună tare nici un nume, dar cu voce înceată să pomenească pe episcopii greco-catolic și romano-catolici. Acțiunea a fost sprijinită financiarmente de Nunțiatura Papală, care trimitea sume însemnate de bani, pentru a fi distribuite «rezistenților» sub formă de «intenționi», adică liturghii slujite în onoarea Papei".

Adunarea de probe a continuat până pe 1 iulie 1950, când, la vârsta de 70 de ani, Augustin Maghiar a fost arestat. Referatul din 6 iulie 1950 întocmit de Securitatea Oradea conține câteva elemente semnificative. Astfel, se consemnează că Augustin Maghiar „n-a recunoscut niciun fel de activitate, fiind foarte fanatic. Deși i s-au pus în față unele probe, nici pe acestea nu le-a recunoscut. Susnumitul este un element șovin". Concluziile cercetărilor efectuate de oamenii securității sunt zdrobitoare: „Probele existente nu pot constitui motive suficiente pentru ca să fie înaintat în Justiție unde să-și primească pedeapsa bine meritată. Totuși Augustin Maghiar este un dușman înverșunat al regimului nostru de democrație populară și prezintă un pericol în calea constituirii socialismului la noi, deorece îndeamnă preoții să meargă la sate unde să arate că guvernul distruge religia și voește să-i rupă de Roma".

Cu toată această lipsă evidentă de dovezi ale

Lucian Liciu *Hotel de lux - Cartierul Militari* (2017)
ulei pe panza, 170 x 150 cm

vinovăției, Augustin Maghiar a fost arestat, dus la Securitatea din Oradea, iar pe 17 iulie 1950 a fost transportat în mare taină la Sighet. Aici ar fi fost izolat în camera 36. Mărturiile privind perioada de detenție de la Sighet sunt aproape inexistente. Preotul Alexandru Rațiu este cel care îl întâlnește pentru o clipă la Sighet și ne lasă următoarea mărturie. Maghiar, după o cumplită izolare, după săptămâni în care nu a avut contact decât cu bestialitatea gardienilor, îi spune lui Rațiu: „O, Doamne, îți mulțumesc că mi-a fost dat să mai văd un chip omenesc". Totodată, aflând despre soarta episcopilor închiși și ei la Sighet, Maghiar ar fi spus: „Doamne, îți mulțumesc că m-ai adus aici lângă episcopi, să sufăr pentru numele Tău! Facă-se voia Ta!"

Augustin Maghiar a decedat pe 16 iulie 1951, iar trupul său a fost aruncat într-o groapă comună, fără cruce, în Cimitirul Săracilor (Sighet), fiind primul martir al Diecezei Greco-Catolice de Oradea. Fiul său, Augustin Maghiar, născut pe 9 iunie 1906, polițist, a fost și el arestat pe 14 august 1954, condamnat la 25 de ani de pușcărie și, potrivit fișei matricole penale, ar fi decedat pe 17 octombrie 1959 la închisoarea Făgăraș, fără a avea urmași.

Bibliografie:

Arhiva Consiliului Național pentru Studierea Arhivelor Securității, fond Informativ, Dosar I 165733; fond Penal, Dosar P 027859 vol. 1 și vol. 3

Gheorghe Șanta, „A murit ca un martir", în *Informția zilei de duminică*, din 27 mai 2012, Satu Mare

Vasile Andercău, „În memoria Prepozitului Augustin Maghiar. 1880-1951", în *Vestitorul Unirii*, nr. 7 din 1996, Oradea

Ovidiu Horea Pop, „Aspecte din perioada de ilegalitate a Bisericii Române Unite: rezistența în Episcopia Unită de Oradea", în *Vestitorul*, din mai 2009

Silviu Sana, Tiberiu Ciorba, *Episcopul Valeriu Traian Frențiu. Scrisori pastorale, circulare și discursuri oficiale (1913-1948)*, Editura Universității din Oradea, Oradea, 2015

Informație oferită de Mariana Straciuc, strănepoata lui Augustin Maghiar. Arhiva personală Cristina Liana Pușcaș

■

Dumitru Velea

Dumitru Velea

Nimeni

Copilul țipă în pântecele mamei,
nu vrea să se mai nască;
cel ce s-a născut este aruncat
pe-o gură puturoasă de canal;

laptele din sâni se-ncheagă
fără s-atingă gura copilului.
Din temniță nimeni nu vrea să iasă,
cel ce a ieșit din temniță cade.

Zilele s-au strâns și noaptea s-a-ntins
ghiara pe gura și inima omului;
doar o haină prea veche, pe drum,
se desface rărită în țărână.

Trecătorii se-mpiedică în ea și cad
cu ochii deschiși spre groapa comună.
Nimeni nu plânge, nimeni nu țipă,
și pântecele mamei e plin de întuneric.

Biciul

Un bici înfășoară locuința,
ca brâul coapsele omului;
din flăcările lui vine ziua,
de sub fire, umbrele nopții.

Ai vrea să deschizi ușa,
dar nu se mai poate;

ai vrea să-l atingi cu mâna,
dar mâna din umăr îți cade;

ai vrea să-l vezi prin fereastră,
dar ochiul se-nchide.

Biciul îl simți peste oase
cum trece ca un șarpe
subțire, cu solzi de aur,
el înverzește în locul gol.

Omul-ciucure

Omul merge pe drum
și strânge ciucuri de mătase.
Cineva îi aruncă-n răscruci
de la veșmintele sale.

El nu știe de cel ce-i aruncă,
nu-i vede nici urmele-n țărână,
doar strânge și strânge la ciucuri,
ca aducere-aminte.

Firul subțire, albastru,
ce leagă ciucurele de veșmânt
și înfășoară firele toate,
s-a topit și-a curs în țărână.

Omul s-a acoperit de ciucuri,
nu mai știe care-i cu fir
și care-i fără fir albastru.
Astfel el merge pe drum –

ciucure între lumină și umbră.

Câinele

Printre umbrele serii câinele aleargă,
se ridică în două picioare ca la chemarea unei mâini,
mișcă din coadă, face târcoale prin fața casei:

ușă nu se deschide, ușă nu se închide;
nimeni nu intră, nimeni nu iese.

Câinele se gudură spre poartă, sare
ca și cum s-ar juca cu stăpânul. Se oprește
cu picioarele din față pe scândurile porții
părăsite,
își plimbă limba printr-un rost dintre ele,
scâncește ca un copil. Într-un târziu, coboară.

Zăvor nu se mai pune, zăvor nu se mai trage.
De pe stâlpul porții fâșia de pânză putredă cade.

Firul cu plumb

Firul cu plumb se vede
între cele mai înalte ziduri;
până ieri, umbra lui cădea pe colțurile caselor,
acum, el trece prin mijlocul ferestrelor,
al ușilor, ca un oaspete nepoftit.

Mâna ce-l ține deasupra
nu se clintește, nu se vede.

Firele cu plumb s-au înmulțit,
ca o urzeală peste fața omului,
faptele acestuia,
ca bătează pentru pânza subțire,
le-au chemat din înalt.

Doamne, câte fire cu plumb se lasă din nori
pentru fruntea unui om!

Tu singur alergi pe lângă zid;
din piatra de jos,
degete de gheață îți ating tălpile goale,
pline de sânge;
din piatra de sus,
firul cu plumb, lăsat pe lângă tâmplă,
desparte și măsoară,
măsoară și desparte.

Copilul și nebunul

Peste cărarea strâmbă, ce șerpuiește
din vale până pe vârful muntelui,
copilul și nebunul au întins o funie.
și unul și altul vor să îndrepte cărarea.

La capătul funiei de pe vârful muntelui
este nebunul;
la capătul funiei din valea de sub munte
este copilul.

Nebunul privește funia cu ochiul stâng,
o mișcă, puțin la dreapta, puțin la stânga,
ca și cum ar vrea să ia forma cărării.

Copilul privește funia cu ochiul drept,
trage cu mâinile cărarea cu urme cu tot
sub funia întinsă, s-o facă linie dreaptă.

Nimic nu se schimbă între soare și lună.
Când unul vede cărarea, celălalt întinde funia.

Pasăre și carte

Trec două pietre pe deasupra, printre nori:
una închipuiește o pasăre; cealaltă, o carte.

Ziua, cade prin lumina de sus umbra aripelor uneia,
iar noaptea se văd literele de foc ale celeilalte.

Tu singur le știi cum alunecă una peste alta,
cu mâinile tale le-ai cioplit, cu gura ta ai suflat peste ele,

cu ochii tăi le-ai văzut și cu privirea ta le porți dintr-o parte într-alta. Ele singure mărturisesc,

chiar dacă nimeni nu le vede, nici cei peste creștetul
cărora umbra lor trece și se șterge de sudoare.

Când una îți ciugulește urmele, auzi fâlfâitul aripilor;
Când alta îți aprinde tălpile, citești literele cărții de sus.

Strugurele din pește

Pântecele peștelui l-a umplut ciorchinele viței de vie –
se coace în locuința morții.

Macină peștele, șteampurile bat,
teascurile, fără sfârșit, storc strugurele.

Licoarea roșie îi curge peștelui prin urechi,
ca sângele – prin ea înoată,
cu ea se hrănesc plantele mării împletite
în jurul nesățioasei guri,
Prin ea vine peștele, mai mare, și-l înghite,
odată cu ea, curgându-i prin urechi,
înainte ca rădăcinile viței de vie,
ieșite prin pântecele său solzos,
să se prindă în inima mării.

Pește pe peste se-nghite,
pântece pe pântece se macină;
prin al cătelea pântece au trecut rădăcinile viței de vie?

Numai în primul pește sunt teascurile
în care se stoarce strugurele. Din el,
după trei zile și trei nopți,
dacă te trezești,
auzi șteampurile și-n ultimul peste.

■

O Volgă neagră și doi ochi albaștri

Nicolae Sârbu

Lucian Liciu — *Domnișoarele din Alexandria (Teleorman)* (2016), desen, 34 x 24 cm

Până la urmă, cu toate precauțiile specifice unui profesor de matematică, Petre se hotărî să forțeze ușa. Venind într-un suflet peste grădină, constată că cele spuse de George, când l-a chemat cu îngrijorare, erau adevărate. Mâncarea și laptele stăteau neatinse în fereastră, acolo unde le-a pus cel care îi dăduse alarma. După cum era convenția cu Voluntaru. I se spunea așa, deși nimeni nu a auzit să fi fost el voluntar în vreo bătălie, oricât de neînsemnată. Cum nimeni nu a pătruns vreodată la el în casă, George îi lăsa mâncarea și laptele în fereastră. Unde să n-ajungă nici cățelușa Fetița sau pisica. Or altul din câinii pe care obișnuia să-i hrănească. Atunci când reușea să facă rost de oase.

Ziarul era și el în ușă. Neatins. Chitucii din nucii tăiați cu câteva zile în urmă, că amenințau să se prăvălească peste acoperișul căsuței, și ei la locul lor. Cu numai câteva zile în urmă, stătuseră amândoi pe ei tăifăsuind la o bere. De fapt, ca să fim exacți în exprimare, au stat la trei beri, pe care Voluntaru le-a cumpărat pe banii dați de el. Era o iarnă fără zăpadă și așa au sărbătorit ei ziua de 1 Decembrie. În curte, pe chitucii de nuc.

Ce s-a putut întâmpla între timp? Ei doi se considerau și chiar erau un fel de neamuri, după neveste. Moarte acum amândouă. Tanța îi venea Elenei drept nepoată de frate. Acesta fiind motivul pentru care l-a alertat George, cel care pune, de bună voie, în mod voluntar deci, mâncarea și laptele în fereastra celui de-i zic câte unii Voluntaru. Pentru că e o poveste și cu numele acesta. Poate vom avea ocazia să revenim la el. Dar acuma timpul, cum spunea Marin Preda, nu pare a mai avea răbdare.

Logica cea mai elementară îi sugera oricui că ceva nu era în ordine. Așa că Petre se hotărî, fără să mai stea prea mult pe gânduri, să forțeze ușa. Îl izbi deodată în față un curent mai rece decât frigul de-afară al iernii fără zăpadă. Apoi instinctiv își duse mâna la nas, simțind cum amețește din lipsă de aer. Era cât se poate de clar că în camera unde pătrunse cu forța nu se făcuse nici foc, nici curățenie, de prea multă vreme.

Dezmeticindu-se după acest prim contact neplăcut și de-a dreptul șocant, zări pe pat, nemișcat, un bărbat cu barba mare, pe jumătate dezbrăcat. Iar pe piept îi stătea o pisică. Liniștită, ca într-o tandră îmbrățișare a mortului. Pentru că era cât se poate de clar că omul din fața lui, pentru care forțase ca un infractor ușa, era mort. Pe care el în vede cel dintâi. Așa realiză deodată că el, profesorul Petre, putea deveni principalul suspect într-o crimă. Și de urgență anunță poliția. Care trebuia să constate și să dea o rezoluție asupra celor întâmplate.

Însă, aflată la numai câteva sute de metri de casa în care aștepta mortul, poliția nu părea să se grăbească. Dându-ne astfel și nouă răgaz să facem mai bine cunoștință cu cel plecat subit și straniu din această lume. Ca un adevărat personaj de roman. De care s-au și ocupat de altfel, dar n-au scris chiar romane despre el, prozatorii Vasile Bogdan și Ion Marin Almăjan. Iar Viorel Marineasa l-a descoperit cu surprindere în Arhivele fostei Securități.

Era prin anii 1950, într-un sat bănățean de pe malul Dunării. Pe vremea când, de la o zi la alta, se ascuțea lupta de clasă. Tensiunea fiind cu atât mai mare aici, la granița unde Tito apărea mereu cu barda lui plină de sânge. Când le devenise comuniștilor clar că din zonă trebuia urgent să dispară dușmanul de clasă.

Începuse deci trimiterea în Bărăgan a familiilor de chiaburi desemnate de organele locale. Sub stricta supraveghere a Miliției și Securității, se pregătea și în respectivul sat de la Dunăre îmbarcarea în vagoanele de vite, cu minimul necesar, a celor desemnați și de fapt blestemați să-și lase casa, agoniseala de-o viață, pentru a lua drumul bejeniei. La un moment dat totul părea să se oprească, oamenii se dădeau la o parte, lăsând cale liberă să treacă o atât de temută Volgă neagră a vremii. Din care coboară un tânăr mai degrabă scund, în nelipsita haină de piele după care-i recunoșteai pe marii mahări.

După felul cum îl priveau și îl ascultau cei din jur, mai ales milițienii și militarii, acesta era precis unul dintre cei mari. „Dumneata, părinte, rămâi, că mai ai treabă în sat", își amintea mai târziu pictorul Bebe, fiul popii Cojocaru, aceste cuvinte dintr-o scenă trăită intens de un copil. Și așa a rămas. Așa a fost salvat de la deportare un preot, spre a mai alina creștinește sufletul oamenilor din sat. Nimeni n-a crâcnit atunci, n-a avut curajul să zică altfel decât tânărul acela, abia trecut de 20 de ani, în haină de piele și coborând din Volga lui neagră. Cu care a și plecat în grabă. Revoluția n-avea timp să aștepte.

Peste ani, același personaj, care de acum nu mai era prefect, dar mai îmbrăca totuși haina de piele, parcă-mi amintesc și eu de ea, deși l-am cunoscut mult mai târziu, ajunsese un simplu responsabil de cinematograf în capitala Banatului. Mai grav părea a fi faptul că dăduse în patima gravă și fără leac a poeziei. Nu se despărțea încă de atunci, dar se spune că nici mai târziu, de un carnețel, în care-și nota brusc ceva numai de el știut. Unii ziceau că ar fi versuri.

Căuta mereu anturajul boem al tinerilor poeți studenți, pe care-i și sponsoriza, numai să-l rabde în preajma lor. Așa cum reiese mai târziu din notele fostei Securități, cică se înhăitase cu unii scriitori suspecți, cum erau Sorin Titel și Nicolae Ciobanu, care intraseră sub urmărire operativă. Nici el nu putea să scape de vigilența foștilor tovarăși, pe care tare i-a mai dezamăgit. Care îl schimbaseră între timp și de la șefia regionalei de tineret, pe motiv că un frate de-al lui a fost un pic legionar. Iar obiceiul acesta cu scrisul intempestiv de poezie era de la început suspect. Se pare că, totuși, un poem dedicat lui Nicolae Ceușescu și publicat în 1971 în revista „România literară", l-a scăpat de năpasta urmăririlor operative.

Mai târziu se produse inevitabilul. Într-o zi, unul din tinerii boemi sponsorizați cândva, ajuns director de editură, primește propunerea de a-i publica personajului nostru o carte de poezie. Încercă directorul să pareze cu „știi, nu avem hârtie, e criză mare de hârtie". Dar nu ținea o asemenea manevră cu un ins voluntar, crescut cu convingerea că totul se poate. „Cam câtă hârtie vă trebuie?", veni replica lui imediată. „Vreo două vagoane", răspunse directorul, convins că a găsit soluția de a îndepărta elegant o cunoștință veche, un autor în care evident nu avea încredere. Dar nici acest mod de a scăpa de el n-a ținut. Peste puțină vreme, pe adresa editurii timișorene chiar au sosit cele două vagoane de hârtie. Un redactor primește sarcina să se ocupe de el și astfel apare cartea de poezie semnată de Horia Guia.

Nevasta nu i-a înțeles anturajul acesta boem și aventuros cu poeții. Mai ales nu-i putea ierta prăbușirea ierarhică din schema de partid. Era un renegat al partidului. Deși aveau copil, îl renegă și ea. Divorțează de poetul în devenire. După

➲

care el, eliberat de ceva vreme de sarcinile de partid și mai nou de obligațiile familiale, în buzunar cu cartea ca un certificat de proaspăt trubadur, pleacă-n neștiute și mereu surprinzătoare peregrinări. Asupra cărora, deși lăsa urme pe unde trecea, va rămâne mereu un aer de mister.

Cum nu ne putem azi pronunța cu siguranță dacă fratele lui a fost sau nu legionar, sau era o obișnuită lucrătură a unor tovarăși care-i voiau postul, tot așa nu putem ști cum a ajuns și al cui trimis era la comisia de împăciuire de pe lângă primăria din Anina. Unde o cunoaște pe Elena și rămâne subjugat de frumusețea ei. Aici i-a remarcat întâia oară fascinanții ochi albaștri. Parcă sătul de drumurile și de traiul burlacului, deși era mai în vârstă ca el, o cere de nevastă, cu aerul celui care nu concepe refuzul. Și nici n-a fost refuzat.

Casa noii sale familii era aproape în centrul orașului. La numai câțiva pași de clubul minier. Unde începe să-și găsească un rost, de om bun la toate. Are tot felul de idei. Unele cam trăsnite. Face texte pentru brigăzile artistice care se înmulțeau ca ciupercile. Ajută la probleme administrative. Ca scriitor cu carte tipărită, o raritate în acei ani, preia firesc conducerea cenaclului literar. Îmi amintesc de o vizită pe care mi-o face la redacția „Flamura" din Reșița. Purta în buzunar ziarul „România liberă", unde pe pagina întâi era tipărită o poezie semnată Horia Guia, muncitor.

A fost vreodată Voluntaru muncitor? Cu siguranță, iată și un lucru de care putem fi siguri, putem răspunde: nu! Prin 1976, când erau în toi lucrările la Termocentrală, își căutase un rost pe lângă cei mulți și atât de diverși de pe platforma Crivina. Îi organiza și îi însoțea în oraș pe cei dornici să-și completeze studiile liceale. Că începuse atunci o epidemie, care i-a cuprins mai ales pe milițieni. Studiile de toate gradele nu se mai făceau, se completau. Deși se clevetea cu o anume discreție că era și el direct interesat să-și procure o diplomă. Că în realitate nu ar fi absolvit decât patru clase.

Fost prefect cu patru clase? De ce nu? Câte din astea nu s-au văzut în anii aceia tulburi, de după 1944! Iar el era, orice s-ar spune, un fiu de-fel vitreg, ba chiar tipic, al acelor ani zișI revoluționari. Tupeist. Întreprinzător fără complexe. „Ai probleme? Eu le rezolv." „Fii atent că facem un protest". Și atâtea alte asemenea mostre care dovedeau că dospea încă în el spiritul revoluționar al tânărului în haină de piele, coborând la puțin peste douăzeci de ani din Volga neagră a puterii discreționare. Tipărește o Foaie a Aninei și, din când în când, scoate la vedere, doar așa ca o părere, o enigmatică legitimație. Pe care doar o flutura prin fața ochilor celui ce s-ar putea îndoi de el. Apoi repede o băga în buzunar, fără ca cineva să fi văzut vreodată ce scrie în ea.

Mai de pomină decât misterioasa legitimație a rămas însă o întâmplare ca o poveste de iarnă. Anotimp care se anunța geros la Anina, orașul dintre munți. Unde creștea firesc îngrijorarea privind imposibila încălzire peste iarnă a clubului minier. Mai ales că țara toată părea cuprinsă de febra economisirilor de tot felul. Iar nimeni nu recunoștea c-ar fi vorba cumva de vreo criză. Când s-a oferit el să rezolve problema, l-au privit mai mult decât neîncrezător. Cu un fel de zeflemea ce voia să spună fugi nene cu ursu de-aici, cine-i fi tu să poți face rost, în vremurile astea, de lichid de calorifer? E aur curat acum, în prag de iarnă. „O să vedeți voi", a zis.

Și a fost plecat o vreme prin Capitală. Cel puțin așa lăsase vorbă. Nimeni nu-și făcea probleme sau iluzii. Se obișnuiseră deja cu asemenea dispariții periodice ale lui. Până când, ziceți-i cum vreți, Deus ex machina, hocus-pocus, alba-neagra, sosiră în gara Anina vagoanele cu așteptatul combustibil salvator. Ceea ce avea să-i întărească și mai mult renumele de Voluntaru, care pentru toate se oferă și pe toate le rezolvă. Rămânând pe mai departe nerezolvată o nouă enigmă. Oare pe la ce uși a bătut, prin ce birouri a intrat cu misterioasa lui legitimație, dacă cu ea o fi intrat, de-a obținut ceea ce nimeni n-ar fi crezut? Birouri în care mai era la putere vreunul dintre cei de pe vremea în care umbla în Volga neagră și putea el însuși decide soarta oamenilor. Cine trebuia să fie deportat în Bărăgan și cine să fie scutit, salvat de la un asemenea naufragiu uman în câmpie. Iată că unul din tovarășii lui de-atunci, din secta lor agresiv revoluționară, putea decide peste ani din pix dacă niște vagoane cu combustibil să meargă sau nu într-un anumit loc, care oameni aveau sau nu dreptul să se încălzească peste iarnă. Să fie oare aceeași semnătură care-a trimis vagoanele de hârtie la editura timișoreană? Un pix care nu-și uitase, cum se întâmpla de obicei la cadrele comuniste, când începe devorarea reciprocă pentru funcții, vechiul și ponositul tovarăș.

Dar Petre, ca vecin de peste grădină și neam cu el după nevestele moarte și ele, n-avea cum ști chiar toate astea despre Voluntaru. Era convins că murise de hipotermie. Că își dorise chiar să moară. Putem doar bănui că în ultima clipă se va fi văzut purtat de aceeași Volgă neagră. În care de fapt începuse întâi și-ntâi să moară. Iar el, profesorul care forțase ușa și îl găsise primul fără suflare, în mizera încăpere fără foc în timp de iarnă, putea fi, până una alta, primul suspectat de crimă. Și poliția tot întârzia. Înăuntru nu se putea sta, era irespirabil, nici vorba de priveghi. Aștepta afară și se gândea, la trecerea timpului, cum a fost atunci, la moartea Elenei.

Aceasta fusese o femeie frumoasă, cochetă. Mai în vârstă, dar conștientă de puterea ei de seducție. Și mai ales îl fermecase pe Voluntaru cu ochi ei mari și albaștri. Pe care și de lângă sicriu, în acele clipe de despărțire, acesta îi privea parcă hipnotizat. Abia băga în seamă că Popa Tudor terminase slujba și voia să acopere sicriul cu capacul. Dar mai întâi trebuia să închidă, după cuviință, ochii moartei. Însă Voluntaru se opunea cu îndârjire. Nimeni nu-l putea lămuri și aduce la o atitudine rezonabilă. Ochii aceia albaștri

Lucian Liciu *Gabi (Fac ce vreau cu viața mea)* 2018
ulei pe pânză, 120 x 100 cm

Lucian Liciu Ursul de Aur (2013)
carton, acrilic, 50 x 40

trebuia să rămână deschiși, să-l privească și de dincolo de mormânt. Și așa a rămas. Cum a vrut el. Voluntaru din el a învins din nou. Cum nu se mai întâmplase nimănui, niciodată, Elena a fost înmormântată cu ochii deschiși.

Ochi cu care poate vedea de dincolo cum abia a doua zi vine Poliția. Care constată că nu sunt urme de violență și suspiciuni de crimă. Voluntaru ei a murit de frig, natural și voluntar. De vreme ce-a fost găsit pe vreme de iarnă fără foc în casă, pe jumătate dezbrăcat. Încălzit doar la figurat de credincioasa pisică ce i se culcușea pe piept. Prin urmare, mortul putea fi îngropat. Dar nu mai era nicio Volgă neagră prin jur.

Trecuse deja destulă vreme de la deces. Nu mai era timp pentru nu știu ce toaletări specifice. În curtea unde-avea să se ridice viitoarea pensiune Anghelina, unde nu s-au mai găsit ulterior și nu au fost recuperate poate miile sale de hârtii scrise într-o viață, bărbați străini l-au așezat într-un sicriu simplu, pornind cumva în grabă spre locul lui de veci. Care și acesta s-a dovedit dificil de găsit. Familia Ene nu l-a primit în cripta ei, să fie mereu lângă Elena lui. I-au găsit până la urmă un loc nerevendicat de nimeni, la rădăcina unui brad, dintr-o margine de cimitir. De unde și crucea simplă de lemn, pe care scria numele adevărat, Horia Guia, a dispărut destul de repede.

Prin mirosul reavăn al buruienilor de pe șanț, dacă te pleci îndeajuns spre înțelesul vieții, mai poți simți adierea speranței lui Voluntaru că va fi mereu vegheat de ochii albaștri ai Elenei. Pentru totdeauna deschiși către el, de undeva de sus, unde vârful bradului se întâlnește cu albastrul cerului. Se va urca din rădăcinile care-l îmbrățișează, deodată cu sevele. Mereu spre ei. Dincolo de ochii cei tulburi ai unei revoluții trădătoare. Când poate fără să-și dea seama râvnea la o Volgă cu ochi albaștri. Alături de ochii poeziei, pe care-i visa tot albaștri, senini, dar îl priveau incolor, mustrător, pe când el nu se mai poate smulge dintr-o Volgă neagră, care-l ține legat mai tare ca un sicriu.

(Reșița, 23-25 august 2018)

■

Marea invizibilă (VI)

Nicolae Iliescu

Cetesc undeva că anul tamul are tot douăsprezece luni, nu doisprezece cum se zice la tembelizor, dar care încep cam pe la mijlocul alor noastre, la 13 aprilie și calendarul este împărțit în cicluri de câte 60 de ani care se succed, iar și iară. Mai văz acolo un glosar cu vorbe sanscrite, hindi, tamul și persane, de unde aflu că *nazr*, care probabil a dat naz, nazuri, înseamnă cadou pentru protecție sau pentru favoare, *nabab* în hindi este vice-regele Marelui Mogul, *sri* în sanscrită înseamnă respectabile domn, particulă de veneraţie, posibil *Sir*, în timp ce termenul pentru guvern, pentru autoritatea aleasă este…*circar*!

Indoeuropeni luminoși și hoinari, mai ales după 2007, noi românașii păstrăm deschideri lingvistice către toate zările.

Mă văd în dosul copilăriei, ca după o pânză, neclar, cam cum vedeam acum vreo opt anișori cu ochiul stâng unde se instalase un început de cataractă, pe care am operat-o mai târziu la doftorul Mihai Pop. Stau singur pe un covor de iută (mult mai târziu aveam peste parchetul din sufragerie unul persan!) confecționându-mi jucăriile. Mașinuțe colorate, oameni pe care îi disecam (văzusem sau auzisem, citisem în manuale, mă pocnise informația televizată - era prin 1965, murise Dej și se dădeau zilnic buletine medicale). Nu aveam decât un Schuko, cu cheie și cu telecomandă printr-un furtun de plastic, o chestie nemțească luată de la Romarta copiilor, un trenuleț de lemn, lucios, cu vagoane vopsite strident în roșu, în verde și în galben și cu o locomotivă cu abur, neagră, negrul ăla intens, dens, misterios, fără niciun orizont de pe piesele de șah de aceeași culoare sau de pe pionii ăia de la țintar. Mai aveam și niște cuburi, din lemn, pe care i le-am dăruit odată Rodicăi, în liceu, pentru fiica ei. Dintre toate jocurile, ăl de fotbal cu nasturi îmi plăcea cel mai mult. Jucam singur dar și cu vecinii de scară sau de bloc - Luță, Vali, Vova, Petea, Adi, Dan, Cristi și cu Flocamete, Mirel, Lumbă, ultimii deja plecați din copilărie și din adolescență direct în moarte. Copilăria ca un instrument - taragot, flaut, oboi, tubă. Să-mi acord copilăria. A fost oare un paradis, o fază demnă de reținut, fără de griji, fără de Timp, format panoramic? Sau una strâmtă, săracă, plină de umezeala inactivității și a unei dragoste materne extrem de exagerate? Nici, nici, copilărie standard, de sat așezat pe verticală, la bloc, mic, încovoiat, coroiat apoi bloc mare, cu opt scări, apartamente semi-sociale, îngrămădite unele peste altele, cu câte două sau cu câte trei camere, cu balcon, cu dependințe, fără boxe (doar una singură, în holul fiecărei scări), cu ghenă și cu spatele blocului, nu cu crematoriu, curte cu vedere spre Moara Dâmbovița. (Astăzi, după dărâmarea morii și pe același loc se înghesuie un ansamblu numit „Central Park", de cinci stele!).

Familiile noastre erau modeste: se mutaseră în bloc tot felul de demolați de pe străzile aflate în apropierea Șoselei, militari destul de mulți, și din MFA și din MAI – așa se numeau ministerele astea atunci, al Forțelor Armate și al Afacerilor Interne -, maiștri constructori, lucrători din șantierele deschise prin preajmă, soliști dintr-o orchestră militară – tatăl lui Cristi Ifrim cânta la tubă iar el, Cristi, a făcut vioara, a dat la Conservator, a intrat, a ieșit și a plecat prin Germania, cine știe unde o fi acum?, câțiva profesori și câteva îngrijitoare de la școala recent dată în folosință în parcul din spatele blocului, câteva vânzătoare și câțiva vânzători de la magazinele aflate la parter, la „poalele blocului", după cum ne plăcea să zicem, și alții. La scara șase stătea un scriitor, scria romane despre șantiere, romane cu muncitori, după '90 s-a dovedit a fi fost securache, el culegea informații de pe acolo, ce mai spuneau ăia prin barăci, chestii de-astea, iar la scările patru și opt ședeau doi fotbaliști, „Săgeata Carpaților", Pârcălab, poate cea mai bună extremă dreapta pe care am văzut-o până la Lăcătuș și bietul de nea Cornel, Cornel Popa, fundașul de cauciuc, fundașul dreapta de la

„Dinamo". Pârcălab cred că a și jucat la „Nîmes", în Franța. Mi-aduc aminte că s-a întors de-acolo cu piciorul rupt și cu un Ford Capri pe care-l parca în capătul aleii. În capătul de-aici, dinspre țâșnitoarea din Ștefan cel Mare, nu dinspre Circ, acolo adăsta Mercedesul alb al lui Dichiseanu, se zvonea că îl lăsase însăși Sarita Montiel!

Familiile noastre ne dăduseră la franceză, la balet, la navo- și la aeromodele, la dansuri, la pian (cine se dovedea a avea ureche muzicală), la înot, la patinaj. Mămicile ne cumpărau cărți de școală și de lecturi suplimentare, păpuși, mașinuțe, jucării de carton, loto cu fructe, piticot, fotbal cu nasturi, mingi colorate, sănii cu tăblia de lemn și rama metalică. Tăticii aduceau în ziua de leafă mușchi țigănesc, caşcaval de Dobrogea, piept de pui afumat, tort de ciocolată sau amandine sau cataifuri sau mascote sau negrese și inevitabil flori.

Îmi aduc aminte de toate bunătățile care au încetat, din păcate, să mai fie prezente în galantare începând cu anii copilăriei (în vitrină, la vechea „Deltă a Dunării" se găseau tartine cu icre de Manciuria și cu icre negre, doi lei cincizeci, la etaj era pescăria – saramură, câte o burtă de crap, calcan prăjit, sau la cuptor, ca în celebra rețetă a lui Dumas!) și terminând cu ai tinereții, când aria mâncărurilor fine se restrânge din ce în ce mai mult, retrăgându-se în cele din urmă la magazinul Beldiman (conserve de șuncă în aspic, gulaș, brânză fermentată „Bucegi" și „Homorod", coniac „Milcov", pui picorom, mușchi „Azuga", șvaițer de Vatra Dornei, ness) sau la cel recent înființat aflat la „Grădinița", în spate, între blocul „Muntenia" și Institutul de folclor (ICED) conținut de casa lui Take Ionescu (Salam „Sibiu" sau „Bacău", țigări „Tomis", „Doina", „Unirea").

Familiile noastre care stăteau într-un fel de blocuri sociale, în apartamente cu câte două sau trei camere, cu parchet de fag pe jos, vană și chiuvete de fontă, baterii de porțelan, balcon, două debarale, au primit apoi un fel de cartele sau alimente de rație, lunar, cinci sute de grame de carne (macră, tocată sau mezeluri), zece ouă, un pachet de unt, un litru de ulei, un kilogram de zahăr. Asta, per capita. Uite, că am uitat: o jumătate de litru de ulei și o jumătate de kilogram de zahăr? Oricum, ajungea și mai luai uleiul și zahărul tău la 2 Mai, vara, la gazdă.

Când ne măriserăm, familiile noastre ne lăsau singuri și atunci plecam la mare, la 2 Mai sau la munte, pe vestita Vale a Prahovei sau la Păltiniș. Familiile noastre ne organizaseră concedii plăcute fie pe însoritul litoral – la Mangalia, la Eforie sau în stațiunile cele noi -, fie în împărăția de cetină a munților – Călimănești, Tușnad, Borsec, Sovata, Sângeorz – pe când eram mici. Câte două săptămâni la mare și apoi două la munte. Dacă făceai o cură sau tratament, ceva, apoi stăteai și trei săptămâni, optsprezece sau douăzeci și una de zile, atât era seria. Astăzi, concediile sunt de cinci zile.

Indiferent de familie, cu toții acopeream trei faze, trei etaje ale existenței, în drumul nostru spre maturizare, spre ceea ce se numea om împlinit: copilăria, adolescența și tinerețea. Trăiam sub un clopot de sticlă, trăiam ca într-o pagină strict prinsă în tamburul mașinii de scris: depășeai cu o literă, se bloca tastatura și suna un clopoțel.

Copilăria a fost destul de bleagă, derulându-se încet, banal, ca o plastilină. Grădiniță, școală, călimări, „Povestiri din Rumelia" și „XL 5" (niște filme pentru copii, cu păpuși, nu prea era moda desenelor animate), cu mașinuțe luate de la „Magazinul copiilor" de peste drum de CCA, mașinuțe supuse ulterior unor cumplite disecții (copiii sunt niște animale extrem de curioase!), cu vacanțe colorate pe la bunici, pe la mare și pe la munte, cu „de-a v-ați ascunselea", „poarca", „leapșa pe ouate", cu inevitabilele note de zece și cu inevitabilele mămici răsărite fie în casa scării, fie la fereastră, întrerupând jocul și chemându-și odraslele la culcare.

Adolescența, în familiile noastre, începea prin cumpărarea primului ceas de mână ca premiu pentru intrarea la liceu. Urmau apoi jocurile de fotbal cu nasturi, primele banchete organizate în sala de sport, primele priviri aruncate fetelor, primele articole în reviste manuscrise pentru cei de la secția umanistă, pregătirile pentru procesele literare ce aveau loc în orele de română, primele lecturi majore, primele plimbări, primele schimburi de poze, primele amoruri, ștrand, teatru, film, primele casetofoane, primii blugi, primele ceaiuri supravegheate discret de părinți. Cam dintr-a unșpea, și mai intens din vacanța dintre anul trei și cel terminal de liceu, începeau meditațiile. Apoi examenul de admitere, cel mai important eveniment din viața noastră de atunci, dorința de a-ți începe o carieră, un destin, dorința de parvenire, singurul mijloc de a-ți schimba condiția socială – firește, mai era și alt drum, paralel, prin organizațiile de masă și obștești.

Intram la un examen decisiv, ne aduceam de acasă stiloul și ambițiile, așa după cum vechii greci își aduceau șervetele la ospețe. Ne ascundeam în liniște dorința de parvenire, o mai făceam pe boemii (unii chiar rămâneau așa!), ne făceam chinezi, adică făceam urechea toacă, mai precis, ne făceam că nu înțelegem, n-am văzut, n-am auzit.

Cu mintea lustruită intram în viață flexibil, îmbuibați de lecturi, împrumutam cărți de la biblioteca de peste drum de stadionul „Dinamo". B. P. Hasdeu, și le comentam seara pe alee, Aleea Circului, la copii, odată am apărut cu „Organon" de Aristotel, eram într-a zecea și Liviu, de la cinci, mi-a spus „asta citești tu, mă, șarpe cu ochelari?", mi-am dat seama că nu înțeleg nimic din ea și am dus-o înapoi după ce se scurseseră două săptămâni, să vadă madam că am citit, ce Dumnezeu.

Când am intrat la facultate, noroc că au suplimentat ăia locurile, cu media șapte și șaizeci și șase i-am auzit pe vecini spunând „ei da, medie bunicică!" și îmi venea să intru în pământ de rușine, adică șeptar, o gloabă, șeptar în jargonul muzicanților înseamnă un fel de nimic, un afon. Nu umblam niciodată după note, dar vream

➲

totuși cam de la opt în sus. Firește, acolo unde ne plăcea să învățăm și unde învățam cu plăcere. Definitivatul l-am luat cu nouă șaizeci și șase, ca la Bacalaureat, mă înfuriase rău Crohul (Ov. S. Crohmălniceanu), cel mai apropiat prof pe care l-am avut, puteam să zic că eram prieteni, ne vizitam, ne îndruma, în anul ăla (1983) chiar ne apărea prima carte și, în iarnă, „Desantul", și care nu mă mai întrerupea, „da, zicea, sigur, așa" și eu nu auzeam „mulțumesc, treci la subiectul doi!". Parcă eram Nică al lui Ștefan a Petrii ascultat de Nic-a lui Costache, nu altceva! Am blodogorit cred că mai mult de o jumătate de oră despre Camil Petrescu și nu mai știu despre ce pentru un zece, nouă se pare că la socialism am primit, cinci examene erau cu totul, două la scris și oral și un oral.

Când am ieșit din facultate, obținusem media nouă și douăzeci, eram al șaizecilea din vreo două sute pare-se, zece aveau niște tocilărese tot cu ochelari, dar de-ăia fumurii, precum și poetul Vasile „Meli" Poenaru, la data aceea era autorele a trei volume de versuri, îl descoperise bietul Ghelmez, vrea să facă sanscrită (Meli, vezi bine, nu Ghelmez!), ca Eminescu, umbla în permanență cu câte o carte în mână – nu era nici băiat rău și nici băiat prost, iar ca poet nu-i chiar de lepădat.

Scriu toate acestea și mă gândesc la noile generații de elevi și de studenți, chiar de profesori. Că deveniserăm profesori, mai ușchiți decât ceilalți, mai nonconformiști, mergeam îmbrăcat în tricou la ore, purtam barbă, mi-au dat „nesatisfăcător" în cel de-al doilea an de stagiatură; nu muream după premii sau după onoruri, după glorie, după bani sau carieră, nu, aveam idealuri, mai mult sau mai puțin pitice, vream să scriem, să schimbăm mentalitatea, chestii, să-i învățăm pe copii să citească, ce-i drept oleacă dictatorial, după grila noastră de lectură.

Acum, iată, profesori cu nota cinci și douăzeci la examen cu grilă. Grilă, mi-a spus un prieten, presupunând trei, patru întrebări de genul „Ștefan cel Mare este: a) domnitor al Moldovei, b) partea din cala unei nave rezervată bucătăriei, c) denumirea unei dantele produse la Fabrica de confecții din Adjud sau d) regiune ospitalieră, bulevard și marcă de biscuiți?". Grilă, auzi dumneata! Și ăștia fac neobrăzate contestații, petiții, că nu există în manual, că nu există în programă, că nu există să existe!

Probleme de căldură, că nu mai vor elevii și studenții să citească, nu mai vor să se spele pe dinți, nu le mai place și nu știu de ce! Nu le place, nu dau examen, nimeni nu-i obligat să aibă o diplomă. La marile școli din lumea asta unde se dau cinci examene ca să intri la examenul propriu-zis tot așa e? Se urmărește media din ultimii ani – că de-acolo ne-am inspirat – și nu se intră decât după una anchetă socială minuțioasă și probe atente și serioase. Fraților și cumnaților, există grile și la casele mari – știam de ele de la amicii mei de făceau medicina aici și, pentru a le-o recunoaște, americanii îi puneau la concurs de patru sute de întrebări! Bacalaureatul s-a dat în Franța ani de zile pe locuri, iar la concursuri se dictează subiecte țapene, „civilizația Mediteranei", să scrii o zi întreagă. Ai noștri fușăresc totul.

În epoca globalizării galopante pe care o trecem, omul va deveni din ce în ce mai mult un animal singuratic. El va fi un simplu receptacul, un simplu bec pe o rețea întinsă, o fereastră legată de un terminal. Deci, el va deveni din ce în ce mai puțin un animal gânditor, un participant inteligent și activ la viața comunității; nu va fi decât un simplu și numărat consumator de orice, conectat la ficțiuni, non-ficțiuni, emoții și isterii publice (scandaluri, fixații politice și ideologice, exagerări date ca elemente senzaționale) ce-l vor depersonaliza și-l vor descoji permanent. Firește, tabloul nu trebuie alcătuit atât de sumbru, de obscur, el mai are nevoie și de ceva lumină care să cicatrizeze toată distopia asta, de ceva clar. Spre așa ceva se îndreaptă lumea noastră, cam pe aici e de căutat idealul societății post-industriale, de altmineri extrem de bine tasată și extrem de bine împărțită în felii sociale. Societate pe care noi nu o cunoaștem decât din auzite, dar spre care alergăm cu pași repezi, de uriaș.

Familiile noastre ne făcuseră niște automate, ne făcuseră să ne simțim bine în singura lume posibilă pe care o știam. Nu învățaserăm să ne gândim la moarte, nici n-o simțeam, ea nu era prezentă și banalizată, ca în telejurnalele de acum, ca în toate filmele mai ales de desene animate.

N-aveam merite deosebite, n-aveam pian în casă, învățam să ne facem o carieră, mâncam pentru a trăi, mergeam la spectacole, aveam viață spirituală – citeam, gândeam, comentam. După ce toate barierele au căzut, ne-am dat seama că proiectul de societate era cam același – stat dur, chiar polițienesc -, cultul muncii și al banului (în ordinea asta, nu ca la noi!), distracții standardizate, hrană uniformizată, egalitate în vorbe. Singura diferență: utopia era întreținută cu bani mulți, într-o parte, și cu neiubire de arginți, în alta.

Trăiam atunci cu puțin, cu o hrană stas, cu puține posibilități de alegere, cu mici, imperceptibile diferențe între produsele aceleiași mărci. Era o viață simplă, aseptică, ordonată, confecționată din trei mese zilnice. Nu eram obișnuiți cu somonul tăiat în fine fâșii de culoare roz, cu tapenada, cu brandada de Nîmes, cu brânza roquefort cu capere sau cu nuci sau cu struguri, cu cremă de avocado și castraveți roșii, cu mozzarella de Buffola și o lamelă de ghimbir deasupra, cu mici brioșe cu mac, cu cocktail de crab, cu bloc de ficat de gâscă pe pâine prăjită.

Moartea nu exista, era o viață veșnică plină de proiecte cât mai mult împinse în viitor. Era o înlănțuire de vieți, se ascundeau multe, se trecea peste. Sigur, funcționa autoritatea fricii, dar mai era și un rest de morală. Apoi, viața ne-a luat pe nepregătite.

Tinerețea o fi ea o stare de spirit, dar se vede treaba că nu-i fără urmări. Din cei ieșiți din familiile noastre nimeni nu s-a schimbat, de fapt, în spirit ; totul se îngroașă și devine o problemă de accent.

În liceu eram plini de energie, entuziaști, pasionați, autoritari, păream exagerați, deși sub platoșa bine lustruită de educație și simț moral se afla o biată ființă dornică de înțelegere și de afecțiune. Eram copilăros de maturi, dăruiți meseriei și familiei (în general, fiecare dintre noi avea la activ cel puțin două, trei iubiri adolescentine), puternici și vulnerabili în același timp, nostalgici, colerici, discreți în sentimente, impertinenți (era modul nostru de a ne apăra de partea urâtă a lumii), timizi, cu simțul umorului, cu poftă de viață, sfioși și chiar fragili fizic, deși luaserăm de mici Cavit, Calciu Sandoz și untură de pește.

Vremea a trecut cu mare cruzime asupra noastră, dar ascunși sub un maldăr de convenții, am rămas în definitiv aceiași. Poate ușor mai maliții-oși, dar nuc cinic până la capăt. Pentru noi, viața, deși este alcătuită din episoade și capitole, pare a se închega într-o carte întreagă, din ce în ce mai fără poze.

■

Lucian Liciu

En Fanfare (2018), ulei pe pânză, 90 x 90 cm

Heidegger: de la filosofia „ființei” la „metapolitică”

Andrei Marga

Piesele de rezistență ale filosofiei lui Heidegger – interogarea sensului structurii logice, recuperarea unor abordări clasice ale sensului, readucerea în actualitate a privirii vieții pe linia împlinirii, de către apostolul Pavel, punerea în valoare a metodei fenomenologice a lui Husserl, examinarea existenței umane din „analitica existențială”, reasumarea finitudinii în conceperea sensului vieții, chestionarea istoriei metafizicii, interogarea impactului științei și tehnicii moderne, restabilirea poeziei ca substanță a operei de artă – au devenit repere ale culturii, separat sau ca ansamblu. Impresionează și astăzi reluarea de către Heidegger a proiectului de construire a filosofiei în jurul „ființei (*Sein*)”, pe care anticii greci au inițiat-o cu Parmenide, pentru a trece apoi, cu Platon, la alte abordări ale lumii.

Mai nou, se discută dacă proiectul similar al chinezului Zhuang Zi, care a pregătit daoismul și a fost publicat în Germania, *în 1921,* a fost cunoscut sau nu de Heidegger (vezi Reinhard May, *Heideggers Hidden Sources. East Asia Influences on his Work*, 2005). Sunt diferențe între maniera intuitivă (imagini) a filosofului chinez și cea conceptualizantă a lui Heidegger, dar este important de constatat că filosofia „ființei” a oferit o perspectivă neexploatată, ce precedă intrarea impetuoasă a filosofului în politica vremii.

De ansamblul filosofiei „ființei” a rămas legată, însă, participarea filosofului la o politică ce a vizat destrucția modernității. Heidegger a exprimat idei convergente cu Hitler deja în anii douăzeci. Naziștii l-au instalat ca rector al Universității din Freiburg im Breisgau. Discursul său rectoral, *Die Selbstbehauptung der deutschen Universität* (1933), își asumă teme ale propagandei acestora. Heidegger a elogiat în termeni exaltați național-socialismul, a făcut campanie electorală pentru Führer și a chemat studențimea și populația să-l urmeze. El a părăsit funcția de rector, la scurt timp, din motivul simplu al nepriceperii administrative. El s-a retras în catedră, dar a pledat continuu pentru național-socialism și a rămas în partid până la capitularea necondiționată din 1945. Când, după război, a fost intervievat, Heidegger a refuzat să retracteze ceva din ceea ce a spus. Și-a retipărit scrieri ale anilor treizeci refuzând notele critice.

Așa stând lucrurile, până deunăzi s-au confruntat două interpretări extreme: una crede că este vorba de un pasaj neglijabil din evoluția unui mare filosof, a cărui filosofie ar fi fost neatinsă de tribulațiile politice, alta consideră că întreaga filosofie a lui Heidegger este străbătută de teme și rezolvări tipice național-socialismului. Am dat mereu (vezi, mai recent, A. Marga, *Introducere în filosofia contemporană*, ediția a treia, 2016) o ieșire din controversă mai bine așezată pe fapte și am scris: „este probabil ca cercetările de arhivă să aducă într-o bună zi lumină deplină asupra faptelor aflate în litigiu. Un lucru este însă limpede: implicarea lui Heidegger în politica și ideologia național-socialismului a fost mai mult decât «pasageră» și, în general, mai mult decât au sugerat unele afirmații ale sale”. Iată că cercetările de arhivă au venit, odată cu publicarea *Caietelor negre* ale lui Heidegger, începută în 2014 și află în curs.

Foarte probabil, *Caietele negre* sunt cea mai amplă scriere a filosofului (ea va ocupa aproape opt volume!) și una dintre scrierile neobișnuite al filosofiei dintotdeauna, în care un autor își explicitează opțiunile, pe parcursul a peste patru decenii! În nici o altă scriere, Heidegger nu a legat mai direct filosofarea sa de ceea ce se petrecea în societate. În niciuna Heidegger nu a prezentat mai net afilierea sa la național-socialism și sprijinirea acțiunii Führerului. În nici o altă scriere nu este mai vastă suprapunerea filosofării sale cu temele propagandei național-socialismului – incluzând, desigur, cartea de căpătâi a acesteia, *Mein Kampf* (1925), a lui Hitler.

Odată cu *Caietele negre*, profilul de gânditor al lui Heidegger se lămurește fără echivoc. El capătă relief ca un critic de mare anvergură la adresa slăbirii componentei greco-presocratice, odată cu ascensiunea iudeo-creștinismului în Europa, din perspectiva unei filosofii a scoaterii din uitare a „ființei”, care atacă modernismul, creștinismul, iudaismul și americanismul și elaborează o „metapolitică” ce ia național-socialismul anilor treizeci ca subiect al reorganizării lumii. Dacă, de pildă, Adam Smith vedea în liberalism, Hegel în rațiune, Marx în proletariat, Husserl în intelectualitate, Dewey în cetățeni, Romano Guardini în biserică subiectul capabil să scoată modernitatea din crize, Heidegger îmbrățișează național-socialismul și crede că universitatea trecută prin criteriile acestuia poate juca rolul orientator.

Imediat după apariția acestei scrieri inedite s-a trăit un șoc. Editorul a publicat o carte de explicitare a situației din anii treizeci, când începea scrierea *Caietelor negre*. Președintele societății internaționale „Heidegger” și-a depus demisia și a luat distanță de Heidegger. La Freiburg im Breisgau se vrea schimbarea denumirii catedrei filosofului. Editura Vittorio Klostermann se simte trasă pe sfoară. Editorii din diferite țări și-au modificat opiniile. În Franța, de pildă, după ce s-a publicat o carte de elogiere a lui Heidegger (Philippe Arjakovsky, Francois Fedier, Hadrien France-Lanord, eds, *Dictionaire Martin Heidegger: Vocabulaire polyphonique de sa pensee,*2013), autorii sunt stupefiați că filosoful își lua informații din încropelile propagandei. În Germania, Franța, SUA au avut loc reuniuni de urgență. Heideggerienii se simt datori să ia poziție. Iar intervențiile continuă.

Să lămurim mai îndeaproape despre ce este vorba.

La începutul anilor șaptezeci, Heidegger a inițiat ediția scrierilor sale, acum mult citata *Gesamtausgabe*. Ambiția sa era să aducă filosofia „ființei” în avanscena culturii mondiale. Heidegger însuși a pus reflecțiile sale, consemnate pe cam patru mii de pagini, în caiete de note învelite în mușama neagră, sub titlul *Schwarze Hefte* și le-a destinat publicării în încheierea ediției. Trei volume de caiete sunt din 1931-1941 și formează materia volumelor 94-96 din *Gesamtausgabe*. Volumul 97 din *Gesamtausgabe* conține al patrulea caiet, cu însemnările din 1942-1948. Caietele de după 1948 vor ocupa, foarte probabil, volumele 98-101 din *Gesamtausgabe*. Nu este deocamdată clarificată situația primului caiet, cel din jurul anului 1930.

Aceste caiete nu sunt, desigur, singura sursă nouă, ce se adaugă șirului de scrieri deja consacrate, cu privire la gândirea lui Heidegger. Nu se mai poate face abstracție de voluminoasa sa corespondență care, la rândul ei, lămurește felul în care a gândit filosoful. Este vorba, până în clipa de față, de volume remarcabile, indispensabile celui care vrea să vorbească la obiect despre Heidegger. Mă gândesc la J. Storck, Hg., *Martin Heidegger, Elisabeth Blochmann, Briefwechsel 1918-1969* (1989) – în care filosoful atacă catolicismul; U. Ludz, Hg., *Hannah Arendt, Martin Heidegger, Briefe 1925-1975* (1998) – care lămurește un capitol de istorie trăită; Gertrud Heidegger, Hg., *<Mein liebes Seelschen!> Briefe Martin Heideggers an seine Frau Elfriede 1915-1970* (2005) – care aruncă lumină asupra exprimărilor în viața privată, relevante nu doar biografic, ale celebrului autor; Martin Heidegger, Kurt Bauch, *Briefwechsel 1932-1975* (2010) – în care Heidegger recunoaște că a folosit uneori termenii filosofici centrali, precum „ființă (*Sein*)” și „existent (*Seienden)*”, numai ca „acoperire” a unor conținuturi concrete; Marion Heinz, *Geheimen Briefe (*în „Hohe Luft”, 3, 2013), care cuprinde scrisoarea în care, în 1931, Martin Heidegger recomanda stăruitor fratelui său să citească *Mein Kampf* și să creadă în Führer. *Caietele negre* permit, însă, o privire mai amplă în „laboratorul” gândirii lui Heidegger și înțelegerea mai exactă a tezelor sale.

În cele aproximativ două mii de pagini publicate până acum din *Caietele negre* sunt conturate multe teze. Fiecare se adaugă sau adaugă ceva deja cunoscutei filosofii a autorului scrierii *Ființă și timp* (*Sein und Zeit, 1927)*. Socotind cunoscută această filosofie, mă opresc aici doar la tezele care sunt miezul *Caietelor negre*. Ele fac trecerea de la filosofia „ființei” la „metapolitică”.

În *Caietele negre* este mai hotărâtă decât oriunde voința lui Heidegger de delimitare în istoria filosofiei. Această voință pleacă de la o diagnoză: „Ce este omul astăzi? El este cât valorează. Iar el valorează atât cât dă suma extrasă din răspunsurile la multe chestionare despre el – omul este rezultatul unui sistem de calculare uriaș, lățit asupra lui – victimă a cartotecii. Poate fi încă împins acest om la un Dumnezeu, sau, mai clar întrebat: se vrea încă să se ajungă la un Dumnezeu în cercul cețos al acestui om?” (GA 94, p.392). Cu această situație critică în care a ajuns omul are a se confrunta filosofia.

Drept consecință, filosofia, se află în fața unor „mari decizii spirituale: confruntarea cu creștinismul și întreaga filosofie occidentală și o clară atitudine față de acestea; confruntarea cu Nietzsche; relația creativă, nu doar organizatoare, cu tehnica; noua lume europeană; lumea Pământului ca atare. Toate aceste cinci decizii sunt una, a ființei (*Seyns*), care este, în același timp, cea care privește întreaga istorie occidentală” (GA 94, p.178-179). Numai o filosofie care este „disoluția formativă a evenimentelor lumii” (GA 94, p.29) mai este actuală.

➲

Filosofarea are oricum de „rupt" cu tradiția, căci aceasta nu este nicidecum la nivelul noilor nevoi. Heidegger observă că „spunem prea mult despre dezmembrarea neesențialului, spunem prea puțin despre afirmarea puterii (*Ermächtigung*) esenței" (GA 94, p.76). În fapt, se trăiește în „uitarea ființei" și din această „uitare".

„Filosofia" ce se face este doar o folosire abuzivă a termenului de filosofie. Ea nu este decât „prelucrarea doctă, epigonală a ceea ce a fost până acum", „romantică ce slăbește" energiile, „scolastică de partid", fără aderență la „ființă" și la istoricitatea ființării umane (GA 94, p.405). Filosofia are de oferit acum „gândire (*Denken*)" pentru un „nou început" – acesta este imperativul sub care stă.

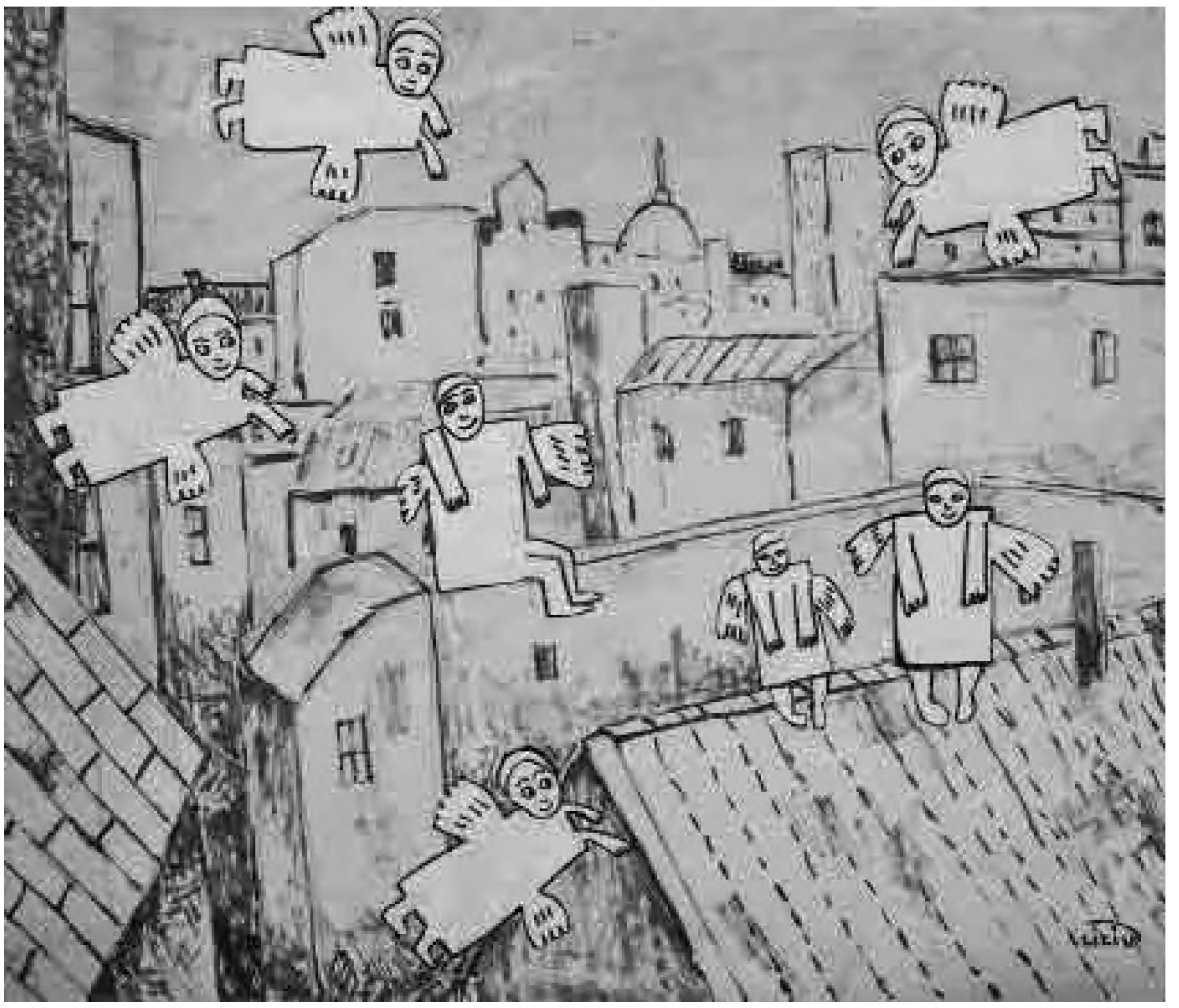
Heidegger leagă de „noul început", la care vrea să fie coautor, inițiativa elaborării unei metapolitici ca disciplină nouă pe harta filosofării. „Metafizică drept metapolitică" (GA 94 p.116) este linia căutărilor lui Heidegger din *Caietele negre*. El scrie că „metafizica ființării umane trebuie să fie adâncită conform structurii ei lăuntrice și extinsă într-o metapolitică a poporului istoric (*geschichtlichen Volkes*)" (GA 94, p.124). Heidegger este de părere că explorarea „ființării umane (*Dasein*)" duce în mod necesar la „poporul istoric" și la „metapolitică" și că aceasta din urmă este încheierea obligatorie a filosofiei.

În *Caietele negre* se vorbește dezinvolt despre „sfârșitul filosofiei". Heidegger afirmă că „trebuie să aducem filosofia la sfârșit și cu aceasta să pregătim ceva cu totul diferit – metapolitica. Corespunzător, trebuie să se petreacă schimbarea științei" (GA 94, p.115). Odată cu „metapolitica" este vorba de o disciplină care-și asumă rezultatele noii abordări a „ființei (*Sein*)" din cartea *Ființă și timp,* plecând de la „ființarea specific umană (*Dasein*)" și de la plasarea acesteia în orizontul temporalității, și care părăsește ceea ce s-a conceput până acum relativ la om.

Universitatea însăși este chemată să exprime această schimbare de proporții istorice *(GA 94 p.126),* care este sinonimă cu denunțarea fără ezitare a două linii de gândire: cea care „a trivializat" deja „înțelegerea antică a ființei" în concepția creștină și secularizarea acesteia și cea care a matematizat cunoașterea sub pretextul certitudinii, al demonstrabilității și obiectivității. „Amândouă sunt legate lăuntric și doar filosofia le poate arunca în aer din temelie și înlocui în mod productiv" (GA 94, p.55). Ora este a unei conceperi a „ființei" ca potențare, a „afirmării ei ca putere (*Ermächtigung*)" (GA 94, p.39-47).

Programul conceput de Heidegger este de fapt formularea filosofică a ceea ce național-socialismul promitea să facă după preluarea puterii din ianuarie 1933: o afirmare energică a propriei națiuni trecând peste orice diferențe și considerente (GA 94, p.136). Filosoful leagă conștiința istorică, „unitatea cu pământul" și reflecția într-un întreg pe care îl opune modernității. El acuză „lipsa conștiinței istorice (*Geschichtlosigkeit*)", „absența legăturii cu pământul (*Bodenslosigkeit*)" și „amputarea reflecției (*Besinnungslosigkeit*)" (GA 96, p.131, 159) ca tot atâtea lacune antrenate de „istorie (*Histoire*)", mai ales în epoca modernă.

Grave sunt fiecare, dar Heidegger insistă în *Caietele negre* asupra „legăturii prin naștere cu pământul (*Bodenständigkeit*)" – a „celui



Lucian Liciu — *Orașul îngerilor* (2014), carton, acrilic, 60 x 50 cm

care vine din acel pământ, se hrănește și stă pe el" (GA 94, p.38). El folosește termenii „sânge (*Blut*)" și „pământ (*Boden*)" din limbajul național-socialismului și pune filosofia din *Ființă și timp* în slujba unei revelări a „adevărului ființei" ce merge până la a face temă din „sânge" și „pământ" drept componente ale „poporului istoric". Ocazional, el este ironic la adresa folosirii celor doi termeni, dar fundamental și-i asumă.

Tot ocazional Heidegger ironizează excesele biologiste (GA 94, p.233), dar nu iese din considerarea „rasei" drept „condiție necesară și exprimată nemijlocit a ființării umane istorice" (GA 94, p.189). El susține că popoarele trăiesc inexorabil după „principiul rasial" (GA 96, p.56), după ce leagă „rasa" de „sânge", de „pământ" și de „istorie (*Geschichte*)" și caută să o repereze în decizii politice. Preocuparea lui Heidegger este sesizabil să lege „ființa (*Sein*)", „ființarea umană (*Dasein*)", „voința de putere" și „istoria (*Geschichte*)".

Un termen nou, cu mai mare pondere în caracterizarea modernității este, însă, odată cu *Caietele negre*, „mașinația (*Machenschaft*)", „făcătura", „trocul", „combinația nefastă", am mai putea spune. Sub acest termen, Heidegger are în vedere rezultatul abordării lumii din jur doar ca material pentru prefacere și obținere a ceva. „Mașinația" este fără „memorie" și fără „amintire" (GA 94, p.296) și stă pe dubla ignorare: a diferenței dintre „existent" și „ființă" și a faptului că „istoria își are temeiul în ființarea umană (*Dasein*)" (GA 94, p.331). Ea presupune „uitarea ființei". „Tehnica" este, în concepția lui Heidegger, „ultima și extrema formă a mașinației" (GA 96, p.274).

Heidegger contrapune apelului la „ființă", „mașinația", ca un fel de aranjament global pentru a submina un popor. În ton cu distincția lui Carl Schmitt dintre „amic" și „dușman", Heidegger arată cu degetul spre „dușmanul interior (*innerer Feind*)". El a citat într-un loc falsele *Protocoale ale înțelepților Sionului* și, după cum arată cei care s-au ocupat complet de acest aspect al manifestărilor sale, nu a încetat să le ia ca adevăr. În *Caietele negre*, el pune „evreimea mondială (*Weltjudentum*)" (GS 96, p.243) la originea acelei „abandonări a ființei (*Seinsverlassenheit*)" ce ia forma „mașinației". Aceasta ar fi efectul „capacității de calculare" a „rasei evreilor" (GA 96, p.46), respectiv al caracterului de „veniți" din altă parte a lumii. În concepția lui Heidegger, „puterea temporară pe care evreimea a dobândit-o în lume ... își are temeiul în aceea că metafizica Occidentului, cel puțin în desfășurarea ei din epoca modernă, a oferit puncte de sprijin pentru extinderea unei raționalități și capacități de calculare altfel goale" (GA 96, p.46). Reluarea filosofică a propagandei timpului este sesizabilă.

Chiar după ce a fost îndepărtat din Rectorat, în *Caietele negre* (1938) Heidegger considera că, dincolo de persoanele și politicile care l-au reprezentat, național-socialismul rămâne inexorabil. El vorbește de „necesitatea afirmării lui (*die Notwendigkeit seiner Bejahung* (GA 95, p.408). Valabilitatea național-socialismului transcende, în orice caz, epoca apariției sale. Soarta practică a național-socialismului depinde, după Heidegger, de capacitatea de „a elibera și pregăti un adevăr originar" (GA 94, p.190) și de a fi „național-socialism spiritual" (GA 94, p.136).

Pe parcursul anilor treizeci, Heidegger a exprimat așteptarea ca național-socialismul să nu se oprească la exercitarea puterii preluate la Berlin, în ianuarie 1933: „acesta trebuie ca el însuși să cunoască devenirea și să dea formă viitorului" (GA 94, p.114 și urm), drept condiție a înaintării sale. Heidegger a prevenit contra alunecării în biologism, care, scrie el, „este din temelie negerman" (GA 94, p.233). Schimbarea de după preluarea puterii este cea

care contează și are amploare fără precedent. „Național-socialismul este un principiu barbar. Acesta este esențialul său și măreția lui posibilă. Pericolul nu este el însuși – ci ca el să devină trivializat într-o predică a adevărului, binelui, frumosului (ca la o seară de școlire). Și ca acela care vrea să facă filosofia lui să nu pună în joc altceva decât logica moștenită a gândirii comune și a științei exacte, în loc să înțeleagă că acum tocmai logica intră iarăși în situația de nevoie și de necesitate și din nou trebuie să se formeze" (GA 94, p.194). Heidegger cere explicit recunoașterea nevoii unei logici noi – a național-socialismului.

În *Caietele negre*, Heidegger salută preluarea puterii de către Hitler: acesta ar fi „potrivit (*ver-kommen*)" (GA 97, p.150) situației. În 1933, Heidegger nota „marea experiență și norocul ce a venit prin aceea că Führerul a deșteptat o nouă realitate, care îi oferă gândirii noastre calea dreaptă și propulsia" (GA 94, p.111). După opinia sa, „toate învățăturile despre om (creștin-iudaice, de exemplu) ... sunt antropologice" (GA 95, p.322) și, deci, „uită ființa".

Din capul locului, Heidegger a împins responsabilitatea pentru crimele nazismului spre victime: opoziția la regim ar fi cea care a provocat replica nazismului (GA 97, p.20). Iar după 1945, când au devenit tot mai evidente lagărele de exterminare și întregul *Shoah* al evreilor, Heidegger a schimbat subiectul. El a acuzat aliații și a vorbit de „fascismul mare (*Grossfaschismus*)" al puterilor învingătoare în politica lor europeană, care ar depăși „lipsa de esență iresponsabilă cu care Hitler a îngrozit Europa" (GA 97, p.247-249). Iar la urmă, Heidegger proferează aceeași acuzație: „sistemele moderne ale dictaturii totale provin din monoteismul iudeo-creștin" (GA 97, p.438), care ar fi umbrit, în geneza europenității, lăsământul presocraticilor.

Vinovățiile istorice nu se opresc, însă, aici pentru Heidegger. În opinia sa, evident lipsită de probe, americanii ar fi „co-organizat" de fapt național-socialismul în intenția de a „deșertifica Germania" (GA97, p.148). Iar readucerea Germaniei printre democrații, după 1945, nu ar fi decât tot prin violentare. „Să observăm că acum poporul german și țara este un unic lagăr de concentrare, așa cum lumea, în orice caz, nu a văzut încă și nici nu va vedea – această ne-voință care este mai plină de voință decât lipsa noastră de voință contra sălbăticirii național socialismului" (GA 97, p. 100). „Sălbăticirea național socialismului (*Verwilderung des Nationalsozialismus*)" este ceea ce Heidegger recunoaște după 1945, dar trimite săgețile în cu totul altă parte!

Începând cu 1944, Heidegger a schimbat și alte plăci. El s-a opus clișeului care îi asimilează pe ruși cu „cei veniți din stepele Asiei" (GA97, p.37). Pentru Heidegger, „odată cu Rusia vine nu ceva străin, ci noi înșine în forma epocii moderne depline și necondiționate și a europenității conformă cu <Vestul>" (GA 97, p.53). El distinge acum între Rusia și bolșevism, între Europa și Occident și suprapune conceptual America și „evreimea mondială".

În *Caietele negre* puse în circulație, atunci când vine vorba de crimele nazismului, Heidegger mută discuția în două direcții. Pe de o parte, spre politica aliaților de după capitularea Germaniei hitleriste. Pe aceasta o vede în consecința „iudeo-creștinismului", ca „voință de nimicire (*Vernichtungswille*)". Pe de altă parte, spre acuzarea abandonării eforturilor de punere în chestiune a „existentului (*Seiende*)" spre a regăsi „ființa (*Sein*)" și de „scoatere din uitare a ființei". Uneori, el încadrează tot ceea ce s-a petrecut în repercursiunile „tehnicii determinate planetar". Heidegger nu numai că pune tragediile celui de Al Doilea Război Mondial în seama victimelor, dar impinge discuția dinspre fapte spre interpretări și îi vede vinovați chiar pe cei atacați de Hitler.

La nivelul anului 1948, în *Caietele negre*, Heidegger afirma că, în *Discursul rectoral* (1933), a avut dreptate să cheme la o „deșteptare a poporului" (GA 97, p.98) și că greșeala sa consta în aceea că discursul s-a produs „prea devreme" (GA 97, p.130). Lumea nu era încă pregătită (GA97, p.127). Așa se întâmplă, de altfel, în istorie, spune Heidegger, când „gândirea cuprinzătoare a istoriei universale (*weltgeschichtliche Denken*)" întâlnește împrejurări neprielnice (GA 97, p.148). Dar vine o zi în care această gândire va inspira o „mare politică". Heidegger sugerează că „gândirea ființei" este de fapt o abordare a lumii căreia îi aparține viitorul.

Profund inovativ în filosofia „ființei", care reprezintă neîndoielnic o cotitură a filosofiei, Heidegger se dovedește extrem de fragil în metapolitică. Nu ideea metapoliticii este fragilă – căci, la drept vorbind, sunt vechi tentativele de a lua politica în regia teologiei (Toma), moralei (Kant, Jefferson, Dewey) sau filosofiei (Hegel, Husserl), sau de a-i adăuga o conștiință de sine critică (Vico, Nietzsche), ca să amintim doar câteva momente. Fragilă este legarea metapoliticii, de la bază, de teme ale propagandei național-socialismului – „legătura cu pământul", „legătura cu istoria", „sângele", „rasa" – și, așa cum atestă *Caietele negre*, perseverarea în acest cadru.

După publicarea *Caietelor negre* a devenit clar că identificarea lui Heidegger cu felul de a gândi al național-socialismului nu a fost o naivitate, ci o convingere profundă, pe care Heidegger a căutat să o elaboreze filosofic. Așa stând lucrurile, se ridică întrebarea: este vreo parte a operei lui Heidegger care să nu fie tributară în vreun fel național-socialismului lui Hitler și, desigur, aripii mai „populare", care era cea a lui Ernst Röhm, repede suprimată de Führerul însuși? Sunt de părere că există asemenea scrieri. Numai că Heidegger însuși s-a preocupat, în *Caietele negre* cu deosebire, să arate că deja prin scrieri majore, începând cu *Ființă și timp* (1927) și trecând prin *Discursul rectoral* (1933), s-ar afla pe aceeași lungime de undă cu Führerul.

Este uimitoare, apoi, fragilitatea abordării istoriei de către un filosof care a făcut, ca puțini alții, caz de istorie. Heidegger l-a luat în serios pe Richard Wagner (*Das Judentum in der Musik*, 1850), apoi pe alții care au lucrat la demonizarea evreilor în epocă (inclusiv pe cel mai virulent dintre aceștia, Hans Blüher, cu *Die Erhebung Israels gegen die christlichen Güter*, 1931). Neașteptat pentru cititorii care așteaptă de la un filosof cuprinderea diverselor experiențe istorice și privirea dincolo de ele și de clișee, Heidegger a ajuns să ia ca sursă de informare *Protocoalele înțelepților Sionului*, demult denunțate de un cercetător turc, ca text confecționat de Ohrana țaristă prin falsificarea unui pamflet la adresa lui Napoleon al III-lea.

Că deja în anii formării lui Heidegger cercetările de istorie a culturii germane spuneau altceva, de pildă că nu se pot separa nicidecum filoanele german și evreiesc din cultura germană, ele fiind în simbioză, nu a mai contat. Nu a mai contat nici faptul că Heidegger s-a declarat îndatorat lui Emil Lask, lui Husserl, căruia i-a și dedicat, la apariție, scrierea sa rămasă principală, *Ființă și timp*.

Istoriografia germană a infirmat demult sursele istorice pe care s-a bazat Heidegger. Nu doar noua generație de istorici, cu Martin Broszat, Eberhard Jäckel, Hans Mommsen în frunte, a atras atenția asupra ireductibilității istoriei germane la schemele simpliste puse în aplicare de național-socialism. Chiar antecesori favoriți au pledat contra simplificărilor. Nietzsche, spre ilustrare, a considerat că în iudaism și creștinism subzistă un filon etic de chestionat, dar nu a ascuns admirația pentru personalitățile pe care cele două le-au etalat pe scena istoriei universale. Mulți contemporani ai lui Heidegger au rămas, totuși, lucizi. Marele său prieten, Rudolf Bultmann, spre exemplu, a dovedit cât de inextricabilă este unitatea dintre creștinism și iudaism și cum s-au articulat benefic moștenirea greacă și moștenirea Ierusalimului în cultura europeană. La Heidegger, nu găsim nici măcar menționarea acestui dosar istoric extraordinar, care nu a încetat să crească în importanță pe scena culturii universale.

Fixația pe stigmatizarea evreilor s-a dovedit a fi, ca orice fixație propagandistică, o înfundătură. Germania național-socialismului este numai un exemplu. Nu altcineva decât Carl Schmitt părea să-și dea seama de aceasta – e drept că abia în fața procurorilor de la Nürnberg! Istoria trebuie discutată, desigur, dar deformarea ei se plătește până la urmă. Deja din generația lui Heidegger s-a dat, însă, prin Nahum Goldmann (*Mein Leben als deutscher Jude*, 1983), de pildă, o abordare a dosarului germano-evreiesc opusă simplificărilor, care dovedește cât de fecundă poate fi examinarea fără prejudecăți a istoriei.

Vizibil pornit, Heidegger scrie, la un moment dat, că evreii nu ar fi adus pe scena istoriei decât economie și biologie, ca unghiuri de abordare a vieții. Nu cred că autorul *Caietelor negre* ar avea răspuns în fața observației că un idealism sănătos – prin creștinism, dar și prin Maimonide, Montaigne, Mendelssohn, Herzl, Husserl, Rosenzweig, Einstein, într-o măsură prin Newton, Max Weber, Niels Bohr și mulți alții – este un alt unghi de abordare a vieții ce vine tocmai dinspre cei pe care îi denigrează. Pe de altă parte, dacă sunt „aranjorii lumii", cum spune un alt mit pe care *Caietele negre* îl îmbrățișează – sau, în exprimarea prelucrată filosofic de Heidegger, dacă evreii ar practica opusul „legăturii cu pământul", „mașinația", aranjamentul global – atunci cum se face că evreii au plătit mereu oalele sparte, în lunga diasporă la care i-a silit cucerirea Ierusalimului de către Titus (anul 70)?

Dincolo de toate, un filosof nu are voie să se înșele atât de ușor asupra istoriei. Nici să treacă pe lângă evidențe de neatacat!

(Din volumul Andrei Marga,
Filosofi și teologi actuali, în curs de publicare)

■

traduceri

Mazzino Montinari, *Ce a spus Nietzsche*, II: Anii De La Basel (1869-1879) (III)

Mazzino Montinari, *Che Cosa Ha Detto NIETZSCHE.* A cura e con una Nota di Giuliano Campioni, Adelphi Edizioni, 2003 (Seconda edizione), p. 76-104: II. *Gli anni di Basilea* (1869-1879). *M. Montinari* (1928-1986) a fost lungă vreme profesor de Limba și literatura germană la diverse universități italiene; dintre scrierile sale amintim: *Su Nietzsche* (1981); *Nietzsche lesen* (1982). Bun cunoscător al operei lui Nietzsche, a inițiat și realizat, împreună cu Giorgio Colli celebra ediție: *Nietzsche. Werke und Briefwechsel.* Kritische Gesamtausgabe, W. de Gruyter, Berlin/New York (1975 s.urm), reluată în: *Sämtliche Werke.* Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, 1988 21999; *Sämtliche Briefe.* Studienausgabe, 1986 (8 Bde, in Kassette).

S-a observat deja (de către Rudolf Steiner, antropologul) că Nietzsche trebuia să fi citit ceva similar în *Cursul de filosofie* al lui Dühring, cu toate că Nietzsche însuși vorbise, în *Inactuala* asupra istoriei, de o teorie asemănătoare a pitagoreicilor (L. Andreas-Salomé, *Fr. Nietzsche in seinem Werken*, 1894, trad.: t. *Vita di Nietzsche*, Roma, 1988, p. 208) și că în genere concepția «ciclică a eternității e pe larg reprezentată în antichitatea clasică (R. Steiner, *Friedrich Nietzsche. Ein Kämpfer gegen seine Zeit*, Weimar, 1895, trad.it. 1935, p. 36). Henri Lichtenberger (*La philosophie de Nietzsche*, Paris, 1911) și Charles Andler (*Nietzsche, sa vie et sa pensée*, vol. II, p. 421 și urm.) au indicat trei opere – mai mult sau mai puțin contemporane cu Nietzsche – în care se găsește aceeași teorie sau cel puțin aceeași ipoteză: Johannes Gustav Vogt, *Die Kraft. Eine realmonistische Weltanschnauung,* (1878); Louis August Blanqui, *Léternité par les astres* (1872); Gustav Le Bon, *L'homme et les sociétés* (1881). Despre ultima se găsesc urme în manuscrisele lui Nietzsche. În schimb, opera lui Vogt a fost citită de Nietzsche în vara lui 1881 la Sals-Maria. Un fragment din acea perioadă (pus în relief de Andler) zice: «Cine nu crede într-un *proces circular al universului* trebuie să creadă în Dumnezeul *cu o voință* – ceea ce implică concepția mea, opusă la toate concepțiile teiste trecute (vidii: Vogt, p. 90)» (FP, 11[312]). Nietzsche a primit de la amicul său Overbeck opera lui Vogt la jumătatea lui septembrie, la o lună și jumătate după ce noua concepție era «prezentă în orizontul său» (Scrisoare către H. Köseliz, 14 august 1881). Mai importantă decât aceste observații cronologice este contextiunea intimă care leagă eterna reîntoarcere, întrucât e proces cosmic circular, cu negarea Dumnezeului creator al creștinilor, căruia Nietzsche îi va anunța moartea în *Știința voioasă*. În ceea ce îl privește pe comunardul Louis-August Blanqui, nu i-am găsit înregistrată opera în nici un carnețel al lui Nietzsche din 1883 (FP, 17[73]). Trebuie să excludem astfel posibilitatea că el cunoscuse *Léternité par les astres* deja în 1881 și să presupunem, totuși, că unul dintre cunoscuții săi (Gast? Malvide? Overbeck?), care citiseră *Zarathustra* sau aforismul 341 din *Știința voioasă*, i-au atras atenția asupra lui Blanqui. În fapt, similitudinile sunt surprinzătoare. Revoluționarul francez a scris această specie de «poem în proză» (H. Lichtenberger, 1911) în carcera de la Fort du Taureau, unde era închis de către Thiers; în acel poem se poate citi, de exemplu: «Ceea ce eu scriu în această clipă în carcera mea de la Fort du Toureau, am scris deja și o voi scrie în etern pe o masă, cu o peniță, cu care sunt înzestrat, în circumstanțe cu totul identice...» (L.-A. Blanqui, 1872, p. 73). Unica diferență este că Blanqui presupune, în afară de o repetiție în timp infinit, și o repetare în spațiul infinit (ceea ce Nietzsche nega în mod expres) cu posibilitate de varianta infinite, altele decât repetițiile faptului însuși: «În tot ce ființează, există sosii identice și variante ale acestor sosii, care se multiplică și reprezintă în orice moment personalitatea sa, existând totuși numai din fragmente. Tot ceea ce, dacă a putut să fiinţeze, și este realmente într-un alt punct al universului...» (*Ibid.,* p. 57). Dar Blanqui nu era un cercetător, cum nu era nici Nietzsche, în timp ce ipoteza științifică a repetării eterne a identicului preocupa deja cercetătorii din epocă. Așa încât Nietzsche, în lunile imediat următoare lui august 1881, și apoi, cu atât mai mult în anii care au urmat, a fost preocupat de confirmarea științifică a «doctrinei» sale și a încercat el însuși să o fundamenteze în mod științific. La pseudogânditorul Dühring a găsit, căzându-i în mână *Cursul de filosofie* în 1885, opoziția cea mai precisă. La fel și în conferința unui cercetător de altminteri serios: Carl von Nägeli (1884). E curios să reținem că și Friedrich Engels, în însemnările sale pentru *Dialectica naturii*, după ce a citit acea conferință în textul din 1877 – Nietzsche o va cunoaște într-o versiune posterioară, din 1884 –, observase, în legătură cu problema incomprehensibilității infinitului, contrariu lui Nägeli; «Nu doar și noi zicem că materia și mișcarea sunt necesare și indestructibile, ci noi considerăm că lumea există ca progres infinit, adică în forma infinitului rău, și cu aceasta am înțeles acest proces întocmai așa cum e de înțeles. Dar se poate în plus pune întrebarea dacă acest proces este o eternă repetiție a identicului – în mari cicluri – sau dacă aceste cicluri au ramificații ascendente sau descendente» (F. Engels, *Dialectica della natura*, trad. italiană, Roma, 1967, p. 245). În fine – așa cum a menționat deja Lichtenberger – teoria mai mult paradoxală a lui Nietzsche ia naștere dintr-o ipoteză științifică actuală în epoca sa. Nietzsche a simțit, natural-mente, că are de a face cu o ipoteză, dar – oarecum ca Pascal – scria: «Deși repetiția ciclică este numai o verosimilitate sau o probabilitate, chiar *gândul unei* astfel de *probabilități* poate tulbura și deruta... La astfel de efecte *posibilitatea* eternei reîntoarceri nu a fost sortită» (FP, 11[203], 1881). Tocmai aici credem că zărim unul dintre motivele care l-au determinat pe Nietzsche să-l facă pe Zarathustra «să predice» eterna reîntoarcere. În ultimă analiză, fiind totdeauna conștiința «răstălmăcirii radicale a ființei» și eroarea (fiind) «părintele vieții» (11[270]), marii reformatori, ca Mahomed – argumenta Nietzsche (și noi adăugăm: ca Zarathustra al lui) - «nu impun oamenilor să obțină „altceva" decât să vadă cum ceva superior, adică ceva pe care îl *voim și îl putem avea*" (de «a descoperi» rațiunea și înțelepciunea și fericirea mai mult decât nu am aflat-o în trecut)» (11[19]). Faptul că ipoteza eternei reîntoarceri a acelorași lucruri se afla, pentru a spune astfel, la culmea sau la limita extremă a conștiinței științifice, ar putea să fie corolarul necesar al unei concepții rigid deterministe și completamente «ateiste» a existenței, satisfăcea «pasiunea cunoașterii» a lui Nietzsche. El voia însă să fie un reformator al umanității, spre a se ivi *homo terrestre universale* (11[274]); chiar și singură ipoteza ar putea să fie îndelung «mai puternică decât o credință oarecare, întrucât suscită mult mai mult decât o dogmă religioasă» (11[248]). Acesta este «machiavelismul» lui Zarathustra, de care Nietzsche e câștigat pentru mult timp: «Să ne păzim de a învăța (pe cineva) o asemenea teorie ca pe o religie improvizată!... Ce să însemne perechea de milenii în care s-a conservat creștinismul! Pentru o gândire mai puternică, de-a lungul multor milenii – pentru mult, mult timp trebuie să fie mic și neputincios!» (11[158]). Așa cum se vede, această gândire «mai puternică» este în constantă vecinătate a religiei, cu toate că este, de fapt, sfârșitul oricărei religii și negarea, mai radicală încă decât aceea a spiritului liber, a oricărei metafizici.

Nu se poate afirma cu siguranță că Nietzsche «credea» în eterna reîntoarcere a acelorași lucruri. În manuscrise certitudinea alternează cu dubiul; în *Zarathustra* teoria survine, mai mult decât demonstrată, enunțată în formă de simboluri. În orice mod, ar putea să fie interesantă raportarea între «demonstrațiile» rămase în manuscrise și aceea care pare cea mai convingătoare: «Lumea forțelor nu suportă diminuare: altminteri în timpul infinit ar fi slăbită și ar pieri. Lumea forțelor nu suportă stări: altminteri aceasta și-ar fi atins ținta și orologiul existenței s-ar opri. Așadar, lumea forțelor nu ajunge niciodată la un echilibru, nu are niciodată un moment de odihnă, forța și mișcarea ei sunt de obicei mari în orice timp. Oricare ar fi starea la care această lume *ar putea* ajunge, ea trebuia să o fi atins deja, și niciodată una de infinit de ori. Astfel și acest moment: el era deja aici o dată și de multe ori și se va reîntoarce; la fel toate forțele distribuite exact ca acum; același survine prin momentul care a generat aceasta și prin acela care va fi fiul momentului actual» (11[148]). În acest punct însăși concepția timpului infinit pare a se preciza ca negare a devenirii și eternizare a clipei, așadar «totul este etern și nedevenit» (11[157]); pentru a descrie cercul etern «nu-i nevoie de a recurge, prin intermediul unei analogii înșelătoare la cercuri care devin și pier, ca de exemplu stelele, fluxul și refluxul, ziua și noaptea, anotimpurile» (*ibid.*). Nietzsche repetă de multe ori aceste argumentări, fără a ajunge la o formulare care să corespundă convingerii cu care, dimpotrivă, enunța *consecvența* «gândirii mai puternice». Se mulțumește apoi cu «probabilitatea» (rațională) a teoriei sale și se adresează individului cu porunca: «...trăiește în modul de a putea să dorești să retrăiești această proprie viață în repetare eternă» (11[161]). Diferența între aceia care cred în eterna reîntoarcere și cei care nu cred este că primii conferă vieții lor amprenta eternității, iar cei din urmă trăiesc o «viață vremelnică» (11[160]). Individul trebuie să-și modeleze viața ca pe o operă de artă, și în care să-l ajute însăși credința de a retrăi în mod etern o astfel de viață. Reîntoarcerea eternă sancționa de asemenea sfârșitul oricărei teleologii: universul nu are scop nici moral, nici estetic, devenirea ciclică e inocentă; dar aceasta permite ceea ce Nietzsche numește «desumanizarea naturii» și asimilarea tuturor experiențelor trecutului,

al întregului bine și rău al umanității, al tuturor erorilor care nu au condiționat și nu condiționează viața. Culmea acestei noi «grande cosmodiceea» este simbolizată ca «*annulus aeternitates*» (11[197]): «Soarele cunoașterii strălucește din nou în amiază și șarpele eternității se încrețește în lumina ei – este timpul vostru, frați ai amiezii!» (11[196]).

4. Tot ceea ce am expus se petrecea în primăvara și toamna lui 1881. Ceea ce lipsea totalmente în adnotările acelei perioade este o altă idee importantă, care, apoi constituie pivotul primei părți din *Zarathustra*: ideea supraomului. Obiectul primei predicații a lui Zarathustra nu este eterna reîntoarcere, ci supraomul. În Știința veselă încă nu e vorba de supraom, nici nu se află vreo urmă în manuscrisele care precedă nemijlocit redactarea primului Zarathustra. Această idee nouă se localizează așadar în iarna lui 1882-1883 pe când Nietzsche era pradă unor grave suferințe psihice, în ruptură cu familia, chinuit de resentimentul față de Lou și Rée și chiar față de sine însuși, o iarnă «în pragul sinuciderii». În această iarnă s-a născut supraomul.

În decembrie 1882, în momentul culminant al crizei, Nietzsche scrie pentru sine: «Nu vreau viața din nou». Cum am putut-o suporta? Producând. Cum se face că eu nu suport aparența? Viziunea supraomului, în care *spune da vieții*. Am încercat – vai mie!» (FP, 4[8]), 1882-1883. Nietzsche însă nu e supraomul, ci supraomul la rândul său nu e altul decât omul care este în stare de a zice da vieții, așa cum este, în eternă repetiție. Aceasta e legătura dintre teoria eternei reîntoarceri și predicarea supraomului. Pentru a accepta imanența totală, lumea de după moartea lui Dumnezeu, omul trebuie să se ridice deasupra lui însuși, trebuie «să apună» spre a se naște supraomul: «omul terestru universal» al lui 1881 pare a nu mai ajunge; numai o ființare supraumană va putea suporta viața care se reîntoarce etern. Acum, conceptul complementar al supraomului este «ultimul om»: «omul cel mai demn de dispreț, acela care nu știe să se disprețuiască pe sine însuși», care «minimalizează» totul (*Așa a grăit Zarathustra*, «Prologul lui Zarathustra», 5). Dar și ultimul om se va reîntoarce eternamente. Aceasta este, pentru Nietzsche, obiecția (!) cea mai gravă împotriva eternei reîntoarceri. Și în general, experiențele din acea iarnă sunt acelea care l-au împins să gândească la o viață care nu putea să fie trăită așa cum se repetă în etern, fără să fie copleșită de greșuri și striviri de dispreț. În această «situație de necesitate» iau naștere, de-a lungul unui proces de sublimare a propriilor experiențe și cele mai demoralizante, tipic la Nietzsche - «cine știe dacă și de această dată voi reuși să transform noroiul în aur» (Scrisoare către F. Overbeck, 25 decembrie 1882) – ideea supraomului. Citindu-l pe *Zarathustra* așa cum este în prezent, supraomul are sens pentru Nietzsche *numai* în funcție de eterna reîntoarcere, având avantajul de a nu cădea în echivocuri grosolane și cuprinzând fie eterna reîntoarcere, fie supraomul, pe acela care era în mintea lui Nietzsche: eterna reîntoarcere nu e o specie de salt mortal în irațional în căutarea unei alte «lumi în spatele lumii» (FP, 11[63]), 1881, sau și mai rău, un palid surogat al religiei; supraomul, tocmai pentru legătura sa cu eterna reîntoarcere, nu e un atlet estetizant, debordând de sănătate sau, și mai rău poate, protagonistul unei «rase de stăpâni». Ambele sunt dimpotrivă concepte-limită ale unei viziuni antimetafizice și antipesimiste a lumii de după «moartea lui Dumnezeu».

5. Între *Nașterea tragediei* și *Așa a grăit Zarathustra* există identitate de probleme, sau mai bine de tendințe, dar soluțiile, deznodămintele sunt opuse. Așa cum în *Nașterea tragediei* Nietzsche tinde la justificarea globală a existenței (ceea ce semnifică: «a zice *da* vieții») și ajunge la «metafizica artei», tot așa în *Zarathustra* eterna reîntoarcere, voită de supraom, zădărnicea însăși problema justificării existenței, mitul tragic închizând orizontul nemediant, mai clar cu «eternizarea» caracterului integral terestru și imanent al vieții.

Ca și după *Nașterea tragediei*, și după *Zarathustra* Nietzsche caută să activeze cunoașterea dobândită la granițele sferei raționale. Dar de această dată întreprinderea era încă și mai dificilă, deoarece conținutul noii cunoașteri a eternei reîntoarceri nu s-ar putea exprima racordându-se la mistificarea artistică, la crearea metafizică a «mitului tragic». Și aceasta este adevărata problemă a «expresiei» în *Zarathustra*. În timp ce în epoca *Nașterii tragediei* Nietzsche era pregătit și pentru cazul în care ar trebui să devină poet (cfr. Scrisorii către E. Rohde, 29 martie 1871), Zarathustra e un poet cu «rea conștiință», «...poeții mint foarte mult? Dar și Zarathustra e un poet... Dar locul în care cineva a spus serios că poeții mint foarte mult: el are dreptate – *noi* mințim foarte mult. Știm încă prea puțin și suntem prea puțin în stare de a învăța: de aceea nu putem să nu mințim» (*Așa a vorbit Zarathustra*, II, «Despre poeți»). Căutarea obsesivă a antitezei, expresia supraîncărcată de simboluri, supraabundența similitudinilor și împreună cu aceasta – monotonia lor, care derivă din scheme aproape retorice, egale în oricare caz, cizelarea din evocări de superlative, incapacitatea lui Zarathustra de «a încălzi inima» (K. Löwit, *Nietzsche e l'eterne ritorno*, 1982, p. 191) cititorului său, absența totală de bucurie pentru «dans» și «râsul» lui Zarathustra, jocul frenetic cu vorbe – e tot ceea ce face din *Zarathustra* antipodul grandios al unei creații poetice. A căuta plăcere estetică în Zarathustra este un echivoc grotesc, asemănător aceluia de a fi încercat surogatul unei religii sau unei metafizici. Ambele cazuri sunt petrecute, dar fie cel care s-a lăsat fascinat de perfecțiunea stilistică a lui Nietzsche, fie cel care a dorit să găsească mulțumirea nevoilor sale religioase, a ignorat pasiunea cu care Nietzsche a scris «poemul» său straniu. Această pasiune înfrânge orice limită ale invenției poetice. Această pasiune e pasiunea «spiritului» (Geist=mente, nu *suflet* = anima) despre care Nietzsche spune: «Spiritul e viața care taie în propria carne: în pătimirea sa ea îi sporește învățătura ...» (*Că așa a vorbit Zarathustra*, II, «Despre înțelepți iluștri»).

În fine, Nietzsche al *Nașterii tragediei* nu era singur, pentru că împreună cu Wagner avea credința că luptă pentru reforma culturii germane împotriva «toamnei civilizației». Nietzsche al lui *Așa a vorbit Zarathustra* realizează o specie de fugă înainte, o tentativă de a răvăși valorile societății existente și de a recupera o viziune a omului și a vieții integralmente terestre. Această tentativă se actualizează în solitudine totală, ea este integralmente individuală. «Așa vreau să trăiesc; iluminat de virtutea unei lumi care nu mai e niciodată existentă» scria Nietzsche în acea iarnă a lui 1882-1883) (FP., 5[1]146). *Așa a vorbit Zarathustra* e și o utopie.

(traducere de **Alexandru Boboc**)

■

Lucian Liciu — *Fuga în Fa minor* (2018), carton, colaj, acrilic, 40 x 40 cm

Teo-fenomenologia iubirii la părintele Dumitru Stăniloae (III)

Nicolae Turcan

Fenomenul iubirii. Fenomenul iubirii în gândirea părintelui Dumitru Stăniloae interesează aici prin relevanța fenomenologică pe care o deține. Iubirea intra-trinitară, iubirea lui Dumnezeu față de oameni și a oamenilor față de Dumnezeu, precum și iubirea oamenilor între ei constituie liniile de bază ale unei analize, care a fost deja făcută.[1] Din lipsă de spațiu, mă voi opri numai la ceea ce ar putea avea interes fenomenologic. Din nou precauția: poate fi vorba despre fenomenologie în toate aceste cazuri? Nu constituie mai degrabă o blasfemie să vorbim fenomenologic, de pildă, despre iubirea din Sfânta Treime?

Surprinzător, atunci când descrie iubirea desăvârșită a Sfintei Treimi, Părintele Stăniloae folosește termenul de *conștiință*. Iubirea perfectă și infinită de tip Eu–Tu dintre Tatăl și Fiul este sporită de iubirea persoanei Duhului Sfânt, care aduce „un nou mod de iubire", care-l sporește pe cel dintâi. Bucuria iubirii este dată, subliniază Stăniloae, de conștiința infinității Celuilalt, iar nu de infinitatea goală: „Nu infinitatea în sine dă bucuria iubirii, ci reprezentarea ei de către o altă persoană decât cea proprie. Unde lipsește conștiința, lipsește bucuria. Dar bucuria reală o dă altă conștiință atentă la ea."[2]

Avem aici ceea ce Michel Henry ar numi o „arhi-fenomenologie" a Sfintei Treimi, în care „apariția" Persoanelor este viață, iubire și bucurie infinită, nu doar conținut noematic destinat unei fenomenologii obiectivizante. Prezența conștiinței iubirii este aici capitală, dar este o descriere analogică, pornind mai degrabă de la iubirea umană: „iubirea are drept bază conștiința unei alte persoane."[3] Iubirea este condiționată, spune Stăniloae, de conștiința ei, iar „ea vede în conștiința mea iubirea mea".[4] În acest ultim exemplu, conștiința își pierde calitatea de pol constituant și se expune vizibilității. Ea arată iubirea pe care o poartă celuilalt, iar celălalt o poate vedea. Cu alte cuvinte, *conștiința iubitoare a celuilalt devine la rândul ei fenomen pentru conștiința mea*, fapt imposibil în paradigma fenomenologiei lui Husserl.

Însă la acest nivel încercarea de arhi-fenomenologie sfârșește destul de repede, odată perihoreza. Chiar dacă termenul de conștiință trimite la un fel de interioritate, în cazul Sfintei Treimi interioritatea este o co-interioritate reciprocă deplină, o perihoreză a celor trei conștiințe. „În unitatea desăvârșită a Treimii, în conștiința fiecărui subiect trebuie să fie perfect cuprinse și transparente conștiințele celorlalte două subiecte și, prin aceasta, înseși subiectele purtătoare ale lor".[5] Am putea presupune că, dacă sunt trei conștiințe, atunci ar exista trei moduri de apariție a unora față de celelalte. Dar o astfel de ipoteză ar trebui gândită antinomic, deodată cu contrariul său. În această arhi-fenomenologie, conștiințele sunt „perfect cuprinse și transparente"[6], deodată cu Persoanele purtătoare ale lor.[7] Parafrazându-l pe Hegel, „arhi-fenomenologia" nu trece, ci și trecut în teologie, fiind vorba despre comuniunea desăvârșită de ființă și iubire dintre Tatăl, Fiul și Duhul Sfânt.

În privința iubirii lui Dumnezeu față de oameni, aceasta are o structură fenomenologică aparent mai ușor de acceptat: Dumnezeu se manifestă în afară de Sine, prin energiile Sale necreate, care izvorăsc din ființa Sa, dar sunt împărtășite voluntar, de către Persoanele Treimii. Această distincție a Sfântului Grigore Palama, între ființa incognoscibilă și energiile care se împărtășesc oamenilor, reprezintă o distincție pe care am putea-o numi fenomenologică, pentru că fenomenul, ceea ce apare, este reprezentat de energiile necreate, care fac prezent invizibilul și incognoscibilul esenței divine, care însă rămâne invizibil și incognoscibil. Iubirea este o energie necreată, harică, a lui Dumnezeu, căruia omul îi răspunde.[8]

Răspunsul omului este îndumnezeirea, proces teandric de conlucrare a omului cu harul lui Dumnezeu, pentru a dobândi asemănarea cu Dumnezeu, care ajunge până la culmile iubirii, la unirea cu El și la vederea luminii necreate. Tot acest urcuș apofatic este făcut posibil de conlucrarea între lucrarea voinței omului, care deține, după cum am văzut, o „intenționalitatea către dragoste", o intenționalitate infinită[9], și lucrarea Duhului Sfânt. Harul este prezent pe fiecare treaptă, sporind pe măsură ce omul se purifică de patimi și urcă spre vederea luminii necreate.

În termeni fenomenologici, am putea spune că iubirea cunoaște aici un nou mod de apariție: *modul de apariție prin harul Duhului Sfânt*. Ceea ce apare, în această lucrare duhovnicească, de exemplu vederea luminii necreate, nu mai ține de registrul mundan, de aceea condițiile de posibilitate ale acestei apariții nu sunt naturale, ci aparțin Duhului. În termeni filosofici, transcendentalul, ceea ce asigură condiții de posibilitate pentru cunoaștere, devine totuna cu transcendentul, unindu-se cu omul, fără confuzie.

Din punct de vedere fenomenologic, fenomenul iubirii se unifică: modul de apariție pe scena lumii (iubirea ca fenomen, fie el și saturat) și modul de apariție al vieții (iubirea ca experiență care afectează persoana) sunt unite prin lucrarea Duhului Sfânt într-o iubire extatică și jertfelnică, atât față de Dumnezeu, cât și față de semeni.

Reciprocitatea divină. Este însă reciprocitatea o condiție a iubirii? Marion a argumentat că nu. Fenomenul erosului se evidențiază la Marion prin „avans", adică prin decizia celui ce iubește de a iubi indiferent dacă i se va răspunde sau nu iubirii sale.[10] Cu siguranță că într-o asemenea decizie reciprocitatea nu constituie o condiție. Marion elimină reciprocitatea pentru că, la fel ca în cazul darului, dacă ea ar constitui condiția iubirii, atunci iubirea – ca și darul – ar cădea la condiția de simplu schimb economic, bazat pe cantitatea dată și pe cea primită.

Pentru Stăniloae, reciprocitatea este o trăsătură importantă a iubirii și ea apare adeseori în textele sale. Cu siguranță că există posibilitatea non-iubirii, în privința oamenilor, ce se datorează firii mărginite, trupurilor și libertății.[11] Iubirea se adresează unei libertăți, unei persoane fundamental libere. Declarația de iubire este, de aceea, un risc, fiindcă celălalt poate refuza dragostea. Nici pentru Stăniloae reciprocitatea nu este o condiție a iubirii, dar reprezintă cu siguranță *împlinirea* ei. Iubirea neîmplinită rămâne iubire, însă o iubire în care momentul jerftei se permanentizează, nemaifăcând loc bucuriei.

Cu toate acestea, există o iubire a cărei reciprocitate este garantată: este tocmai iubirea lui Dumnezeu, atât în ceea ce privește iubirea din sânul Sfintei Treimi, care debordează de reciprocitate, cât și iubirea lui Dumnezeu față de oameni. Se pare că absența reciprocității este privilegiul omului: doar el, în baza libertății sale, poate refuza dragostea, indiferent de proveniența ei divină sau umană.

Marion dădea exemplul evanghelic al iubirii de vrăjmași pentru a sublinia absența condiției reciprocității în iubire. Dușmanul nu numai că nu va răspunde cu iubire, ci va răspunde cu ură, poate până la sfârșit. Chiar dacă, din punct de vedere fenomenologic, răspunsul lui sporește puritatea fenomenului iubirii, a cărui vizibilitate și donație devin mai clare ca niciodată – la fel ca iertarea Mântuitorului pe cruce, adresată celor care-L răstigniseră –, nu e mai puțin adevărat că acela care-și iubește vrăjmașii se va bucura totuși de o reciprocitate: de cea dumnezeiască. Hristologia timpurie a lui Stăniloae accentua caracterul eu–tu, teoretizat de Martin Buber, însă în hristologia târzie apare o schemă ternară, eu–tu–el. Important este că această schemă ternară justifică apelul la o reciprocitate care nu poate fi gândită doar pe orizontală.[12]

Prin credința în Dumnezeu, absența reciprocității celuilalt poate fi substituită de reciprocitatea divină, de răspunsul mereu prezent al iubirii Sale infinite. Dumnezeu este reciprocitate continuă a iubirii, în timp ce non-reciprocitatea ține doar de libertatea omului. Dumnezeu se bucură de răspunsul omului. Dialogul Lui cu omul se realizează prin raționalitatea creației, dar și prin Duhul Sfânt, prin care ne este dată iubirea lui Dumnezeu, pe care omul o fructifică prin reciprocitate, răspunzând iubirii dumnezeiești cu iubire, ceea ce „are ca efect veșnica îndumnezeire a omului, în Împărăția cerurilor".[13] Cel ce ne-a poruncit să-i iubim și pe cei care ne urăsc, ne întărește cu iubirea Lui, ne ajută cu harul Său. El este adevărata reciprocitate în orice iubire. De aceea, fenomenul erosului citit prin ochii teologiei lui Stăniloae, cunoaște totuși reciprocitatea printre condiții, chiar dacă doar o reciprocitate divină.

Note

1 A se vedea Calinic Berger, *Teognosia – sinteza dogmatică și duhovnicească a părintelui Dumitru Stăniloae*, trad. Nectarie Dărăban, Deisis, Sibiu, 2014; Jürgen Henkel, *Îndumnezeire și etică a iubirii în* Spiritualitatea ortodoxă. Ascetica și mistica *părintelui Dumitru Stăniloae*, trad. Ioan I. Ică jr, Deisis, Sibiu: Deisis, 2003; Sandu Frunză, *Experiența religioasă în gândirea lui Dumitru Stăniloae. O etică relațională*, ediția a 2-a, revăzută, Eikon, București: Eikon, 2016.

2 Dumitru Stăniloae, *Sfânta Treime sau La început a fost iubirea*, Institutul Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1993, p. 64.

3 *Ibidem*, 66.

4 *Ibidem.*

5 Dumitru Stăniloae, *Teologia dogmatică ortodoxă*, vol. 1, ediția a 11-a, Institutul Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, p. 294.

6 *Ibidem*, p. 294.

7 *Ibidem*, p. 300.

8 Cf. Jurgen Henkel, *Îndumnezeire și etică a iubirii în Spiritualitatea ortodoxă. Ascetica și mistica părintelui Dumitru Stăniloae*, 175.

9 Dumitru Stăniloae, *Teologia dogmatică ortodoxă*, vol. 1, p. 356 (*subl. n.*)

10 Jean-Luc Marion, *Le phénomène érotique*, p. 125.

11 Dumitru Stăniloae, *Sfânta Treime sau La început a fost iubirea*, p. 48.

12 Silviu Rogobete, *O ontologie a iubirii*, p. 201.

13 Dumitru Stăniloae, *Sfânta Treime sau La început a fost iubirea*, p. 95.

■

Virgil Diaconu - 70

Tratat de poezie sau Îndreptări pentru poetul tânăr

Virgil Diaconu

(1). Nu am crezut niciodată în școala de poezie, din simplul motiv că harul nu poate fi înlocuit de învățătură, iar *daimonul* inspirației ține de zestrea genetică. Însă atunci când poezia este plină de scrieri tremurate, neglijente sau chiar antipoetice, câteva îndreptări asupra acestora sunt îndreptățite și chiar necesare. În cele de mai jos mă voi strădui să dezvelesc calea către poezia autentică sau estetică, așadar orizontul poetic pe care trebuie să-l atingem.

Poezia modernă în sens larg, așadar de la romantism (1800) și până azi, pune două mari probleme: prima este aceea a modului ei de a fi, deci a artei sale poetice, a conceptului sau a canonului pe care îl întrupează și exprimă, iar a doua este aceea a evaluării și promovării, deci a destinului ei în lume.

I. Conceptul sau arta poeziei moderne

(2). Poezia modernă în sens larg a spart conceptul de poezie clasică (prelungit în timp sub diferite forme) și l-a reconfigurat în trei mari tipologii poetice diferite și opuse: *poezia estetică* sau *autentică*, *poezia generaționistă* și *poezia poeticilor individuale strict subiective*.

Poezia modernă estetică sau autentică exprimă conceptul poetic estetic universal-modern, ea fiind practicată de toți poeții moderni de valoare; poezia generaționistă este poezia produsă (născocită) de generațiile și curentele literare *alături* de poezia estetică, iar ea subîntinde peste o sută de concepte sau arte poetice generaționiste și de curente poetice moderniste diferite și contradictorii; și, în fine, poezia poeticilor individuale exprimă un număr nesfârșit de arte poetice strict subiective, care sunt practicate doar de către poeții în cauză.

După cum se vede, poezia modernă în sens larg nu are un singur concept, ci mai multe concepte diferite și opuse unele altora, mai multe arte sau canoane poetice. Dintre cele trei tipologii poetice, poezia estetică sau autentică este singura poezie viabilă și oarecum stabilă în conceptul ei, în timp ce poezia generaționist-„curentistă" și poezia poeticilor individuale strict subiective își schimbă (multiplică) în permanență conceptul, arta poetică, așa încât născocirea și aplicarea unui nou concept poetic înseamnă abandonarea și negarea tuturor celorlalte.

(3). Dacă în această ofertă multiplă de concepte sau arte poetice a poeziei moderne *poezia autentică* sau *estetică* este singura ofertă poetică de valoare, înseamnă că evoluția unui poet sau a poeziei, în general, nu se poate produce decât de la poezia generaționistă și poezia poeticilor individuale strict subiective, la poezia autentică/estetică. Această unică țintă a evoluției poeziei arată că profesorul tău de poezie este, de fapt, poezia estetică. Să ascultăm ce ne spune ea.

(4). Nu te amăgi să crezi că poezia estetică se face din nimic. Substanța poeziei este chiar existența sau viața noastră. Caută să dai glas vieții, existenței, modurilor ei fundamentale de a fi, așadar suferinței și bucuriei, tragicului și eroicului, erosului și spaimei de moarte, sacrului și profanului, deznădejdii și visului, comuniunii cu lumea și înstrăinării de lume, care compun cu toate existența destinală.

Așadar, atunci când scrii poezie deschide porțile ființei. Ia seama la prințesa care te ține de mână, pentru că mâine toate vor fi pulbere. Nu te fă că nu vezi minunea lumii și nu îi întoarce spatele. Cine, dacă nu tu, să mărturisească despre ea?

Și tot așa, nu te fă că nu vezi ce se întâmplă în stradă. Nu te mulțumi cu filmările și cadrele pe care le iei de la distanță, ci fii acolo și aleargă cu Revolta pe străzi. Și cere-ți, în cuvântul tău, drepturile.

Nu te fă că nu vezi apocalipsa politică și nu-i întoarce spatele. Extrage din timpul tău adevărul, cu nerv cu tot! Dă glas adevărului, pentru că adevărul va trăi și dincolo de clipa aceasta, pentru că doar adevărul are viitor. Spune adevărul și nu vei putea fi înfrânt în tot timpul care va veni după tine. Lucrează, așadar, pentru viitor.

(5). Lasă-l să vorbească pe cel care se bucură sau plânge în tine, pe cel care strigă sau urlă în tine. Nu îți ascunde bătăile inimii, ci găsește-le locul în paginile tale. Scrie, așadar, lucruri simțite, fremătătoare, vibrante!

(6). Toată această lume, exterioară și interioară, nu devine însă poezie decât atunci când ea este supusă rigorilor poetice, modului estetic de a fi al poeziei, configurat de câteva norme-trăsături poetice specifice poeziei, deci poeziei estetice.

Astfel, pot spune că poezia estetică sau autentică prezintă următoarele caracteristici sau trăsături poetice: *insolitarea și tensionarea existențială, lirică și poetică a conținutului de viață prezent în operă, caracterul surprinzător-imprevizibil, neașteptat al ideilor, unitatea ideatică și unitatea stilistică a discursului, coerența sau inteligibilitatea, nonprozaismul, originalitatea, caracterul simbolic-metaforic al discursului* și *poeticitatea expresiei sau a formei*.

În temeiul acestor zece caracteristici sau trăsături poetice estetice, care aparțin genului poetic modern, putem aprecia că *poezia estetică sau autentică este o viziune poetică asupra vieții (realității, lumii, existenței, propriei ființe), așadar o viziune insolită și tensionată existențial, liric și poetic, originală, surprinzătoare, unitară ideatic și stilistic, coerentă (inteligibilă), nonprozaică, nu de puține ori simbolic-metaforică și eficientă din punct de vedere formal*.

(7). Aceasta ar putea fi „definiția" poeziei moderne estetice, ca poezie ce întrupează și exprimă trăsăturile poetice estetice ale *genului poetic modern*. Realizarea poeziei ca viziune poetică, deci ca viziune insolitată și tensionată existențial, liric și poetic, originală, surprinzătoare, unitară ideatic și stilistic, coerentă (inteligibilă), nonprozaică, simbolic-metaforică și desăvârșită formal, este *finalitatea estetică a textului poetic*, *condiția estetică* sau *standardul artistic (de gen) al poeziei*. Acest statut artistic este chiar *arta poetică modernă* a genului poetic. Creezi poezie în măsura în care discursul tău lingvistic exprimă această artă poetică, așadar caracteristicile-trăsăturile-normele poetice care compun poezia estetică, în general.

(8). În mare, poezia modernă estetică sau de valoare se recunoaște prin aceea că ea înlocuiește faptul banal, nesemnificativ, biografismul apăsat, aspectele rutiniere și manelistice ale existenței, automatismele creatoare, ficțiunile vide, deci ficțiunile dezamorsate liric și poetic, care bântuie cele mai multe creații „poetice" postmoderniste contemporane, cu o viziune poetică insolită și tensionată existențial, liric și poetic, cu o viziune imprevizibilă, stranie, uimitoare. Poezia autentică este întotdeauna surprinzătoare, stranie, ea uimește prin ideile și lumea pe care o creează.

Ai încredere în imaginația, în viziunea ta poetică, și fă în așa fel încât poezia ta să își surprindă lectorul, să îl uimească, pentru că uimirea te ferește de discursul banal. Dar caută ca poezia să uimească cu lucrurile simțite și adevărate din orizontul ființei, al existenței umane destinale, iar nu cu ficțiuni goale, deci cu fantasmagorii, absurdități sau suprarealisme de buzunar.

(9). Poezia poate fi înțeleasă, firește, ca fiind o ilustrare a temelor ei existențiale. Dar nicio temă existențială nu salvează prin ea însăși poezia. O poezie nu devine mai bună pentru că este morală, religioasă, de atitudine socială, de dragoste etc., pentru că este scrisă în vers clasic sau în vers liber, pentru că aparține unei generații poetice sau alteia, pentru că este antică sau modernă, românească sau străină, ci pentru că ea reușește să *trateze poetic*, deci prin arta poetică estetică, temele pe care le exprimă. De aceea, orice temă care urmărește să devină poezie trebuie să confirme normele estetice ale poeziei, trăsăturile ei fundamentale, de gen poetic modern, deci trăsăturile artei poetice estetice a poeziei.

(10). Nu căuta un limbaj neapărat obscur, cifrat, absurd. Vorbește pe înțeles, pentru că numai prin propoziții care sunt înțelese poți să exprimi o viziune tensionată existențial, afectiv și poetic asupra existenței, a lumii, în general. Pentru că numai printr-un discurs inteligibil poți să produci uimirea poetică și poți seduce. Nu confunda, așadar, limbajul obscur, contorsionat, sibilinic, rebusistic, absurd cu poezia. Poezia nu este un astfel de limbaj. Poezia este un limbaj inteligibil. Poezia marilor poeți – Arghezi, Eminescu, Bacovia, Blaga, M. Sorescu, N. Stănescu (parțial) – este o poezie inteligibilă.

(11). În același timp, nu te feri de vorbirea în simboluri, metafore sau parabole, care se constituie ca *limbaj poetic*, pentru că acest limbaj este chiar felul de a fi al poeziei. Limbajul poetic are capacitatea de a insolita lumea pe care o creezi și pui în pagină. Cine, dacă nu poezia, ar trebui să fie metaforică? Proza, reportajul, cartea de chimie?

Nu crede că poezia are datoria să omoare

➲

metafora, pentru că metafora însăși este poezie. Metafora este o poezie în câteva cuvinte. Poeziile care nu transportă metafore, simboluri, parabole nu fac acest lucru prin voința expresă a autorului lor, ci din neputința lui de a crea metafore, simboluri, parabole, din lipsa lui de imaginație poetică. Ți se pare că aceste versuri metaforice –

„Aud materia plângând";
„Și tare-i târziu, și n-am mai murit";
„Nu credeam să-nvăț a muri vreodată";
„Tu: copac, stea, piatră!";
„Eu te iubesc din tălpi până la steaua";
„Mâinile mele sunt mâinile tale,
rănile tale sângerează în mine."
„Arde cerul în lumânare, cu stea cu tot";
„Da, eu băiat m-am născut.
Rând pe rând apoi, o fată, o creangă,
pasăre-am fost, pește mut:
și săream peste unde în larguri";
„Dumnezeu este ziua și noaptea,
iarna și vara, războiul și pacea,
îndestularea și foamea" –

sunt puțin lucru? Dar este știut că numai poeții autentici au capacitatea de a vorbi prin metafore, simboluri sau parabole, deci prin limbajul poetic/metaforic. Pe de altă parte, știm foarte bine că poezia nu este un limbaj metaforic în sine, ci o viziune care se exprimă prin acest limbaj.

(12). Există un paradox al frumosului, deci al poeziei estetice, iar acesta stă în faptul că arta poetică estetică a poeziei este una singură, în timp ce aplicarea (concretizarea) de către fiecare poet autentic a acestei arte poetice estetice unice este multiplă și „diferită". Așadar, același *unic* concept al frumosului poetic se manifestă în poezia poeților de valoare în mod *diferit*; dar într-un mod diferit care *nu neagă estetica poeziei*, spiritul ei, deci conceptul de poezie estetică, ci *îl confirmă* într-un mod individual, specific, original. Acest mod diferit, adică original de întrupare a conceptului poetic estetic în poezia unui poet sau altuia este *stilul poetic*.

Nu ezita să dai frumosului, artei poetice estetice universale, propria întruchipare. Această întruchipare individuală a frumosului poetic estetic universal este chiar *stilul tău*, iar el face diferența între tine și ceilalți poeți autentici.

(13). Toți poeții autentici manifestă același concept poetic estetic universal de poezie, același canon poetic, aceeași artă poetică estetică, însă într-un mod diferit, într-un stil diferit, așadar specific, original. Aceasta înseamnă că diferența dintre poeții de valoare nu este conceptuală, ci stilistică.

(14). Deși se află în căutarea poeziei, toate generațiile poetice au tendința de a respinge conceptul, arta poetică estetică a poeziei și de a-și crea/născoci propria poezie, o nouă poezie, adică o poezie generaționistă diferită conceptual de poezia estetică, deci *o poezie cu un canon poetic generaționist propriu*. O poezie care are un alt concept decât conceptul poeziei estetice.

Și se observă că fiecare generație literară modernă respinge felul normativ-estetic de a fi al poeziei autentice, visând la o poezie nouă „fără norme poetice" și, tocmai în această idee, generațiile poetice își creează o poezie eliberată de normele poeziei estetice, o poezie care este *alături* de poezia estetică, dacă nu chiar împotrivită acesteia.

Programul literar al poetului generaționist este noutatea, poezia nouă, schimbarea. Dar înnoirile generaționiste obsesive, programate, înnoirile de dragul înnoirii și originalizarea ușoară nu au nimic poetic în ele. Nu te lăsa ispitit de noutățile exhibiționiste, strălucitoare, delirante, absurde, voit șocante și vidate de spirit ale generației tale postmoderniste sau ale altor generații, care au rupt gura târgului lipsit de simțul poeziei. Toate aceste înnoiri sunt modalități de respingere a poeziei estetice și a canonului ei, modalități de a crea „liber", în afara normelor estetice, a poeziei estetice.

Nu te lăsa ispitit de jocurile lingvistice, de banalitățile la modă, sau de trecătoarele biografisme. Nu toate noutățile sunt poetice, iar poezia epocii tale poate să fie, și ea, plină de idoli falși... „Uimitoarele" noutăți ale poeziei generaționiste de azi vor fi vechiturile poetice de mâine...

Nu căuta, așadar, să fii nou cu orice preț. Îndepărtează-te de idolii falși, de înnoirile superficiale, mediocre, țiplate, voit spectaculoase și destructurante ale poeziei generaționiste postmoderniste, și caută, în schimb, aspectele sensibile, autentice, estetice, universale și viabile ale poeziei.

(15). Performanța poetică nu aparține nici generațiilor literare, nici curentelor literare, ci doar *unora* sau *altora* dintre poeți. Poezia autentică este creația unui poet sau altuia, care are capacitatea de a exprima conceptul de poezie estetică sau autentică, iar nu poetica generaționistă la modă sau orice altă poetică generaționistă sau „curentistă" (poetica curentelor literare). De fapt, ceea ce numim „poezie de valoare" se constituie din poezia individualităților/personalităților poetice care confirmă conceptul de poezie estetică.

(16). Poezia estetică, deci poezia de valoare, nu se schimbă și înnoiește de azi pe mâine, atunci când zece poeți ai unui cenaclu sau altuia se hotărăsc „să schimbe" poezia, sau să se sincronizeze cu o poezie străină în vogă; poezia estetică exploatează și perpetuează un concept poetic estetic oarecum stabil, relativ stabil. Poezia este de valoare tocmai pentru că ea are capacitatea de a exprima acest concept poetic estetic universal!

Se va înțelege totuși că eu nu pledez aici pentru împietrirea poeziei. Nici nu s-ar putea, pentru că fiecare poet *autentic* toarnă altfel, procesează stilistic altfel unul și același concept estetic de poezie. Asta și face ca poeziile marilor poeți să semene și să nu semene între ele: să semene în elementele și trăsăturile lor poetice estetice fundamentale (stabilitate și continuitate estetică), și să difere prin modul concret al aplicării stilistice a acestor trăsături în poezia pe care poeții în cauză o creează (diferențiere și evoluție stilistică). Poezia autentică este astfel statică și în mișcare în același timp; ea este o poezie universală care se înnoiește prin stilul fiecărui poet, deci se originalizează, se personalizează de către fiecare poet semnificativ. Față de poezia estetică, poezia generaționistă și poezia poeticilor individuale strict subiective își schimbă în permanență conceptul, sunt în mișcare, fluide.

(17). Obiectivul poetului autentic este, firește, poezia de valoare sau estetică. Ia seama că există un fir neîntrerupt al poeziei estetice, un spirit universal al poeziei estetice sau autentice, o poetică estetică, care trece deopotrivă printr-o parte a poeziei antice (*Epopeea lui Ghilgameș*, *Geneza*, *Psalmii*, *Ecclesiastul*, *Cântarea cântărilor*, *Iov*, *Plângerile lui Ieremia*, epigramele mortuare grecești, rubaiatele lui Omar Khayyam etc.) și printr-o parte a poeziei poeților moderni (Baudelaire, Rimbaud, Benn, Bertrand, Rilke, Eminescu, Bacovia, Blaga, Arghezi, M. Sorescu, N. Stănescu...), și ajunge la noi, cititorii și poeții de astăzi.

Descoperă acest fir! Descoperă marea poezie, spiritul sau poetica poeziei estetice, autentice!

Citește-i pe marii poeți. Dar nu pentru a-i copia sau pastișa, ci pentru a vedea pe viu ce este, cu adevărat, poezia; pentru a distinge între poezia autentică și poezia minoră.

Citește-i pe marii poeți, pentru a vedea la ce cotă valorică a ajuns poezia, pentru a te raporta la nivelul ei de performanță și pentru a-ți găsi propria voce poetică.

(18). Nu ignora poezia care este în spiritul poeziei estetice/autentice dintotdeauna, pentru că aceasta este marea poezie. Calea poeziei trece prin spiritul întregii poezii estetice/autentice, care este una singură, iar nu prin spiritul poeziei generaționiste, care își schimbă arta poetică (conceptul) la aproximativ zece ani. Virusul *generatitei* te poate distruge.

Fii în spiritul estetic universal al poeziei!

Dacă spiritul tău nu este deschis la acest spirit,

Lucian Liciu — *Romania - Argentina '94* (2018), placaj, acrilic, 70 x 90 cm

el dispare.

Dacă spiritul tău nu este sensibil, el dispare.

Dacă spiritul tău nu este creativ, el dispare.

(19). Evoluția poeziei, așadar trecerea de la poezia minoră la poezia estetică, se petrece printr-un poet sau altul. Evoluția poeziei nu este nici una generală, deci a tuturor, nici una de grup poetic generaționist. Poezia nu evoluează cu generația poetică, ci doar cu/printr-un poet sau altul, mai precis prin acel poet care, depășindu-și minoratul, este capabil să exprime conceptul de poezie estetică modernă.

(20). Nu scrie pentru un om, ci pentru umanitate.

Nu scrie numai pentru acest timp, ci și pentru viitor.

Dacă nu scrii pentru viitor, poezia ta nu va ajunge în viitor.

(21). Poeții contemporani minori încearcă să își mascheze lipsa de har poetic fie prin practicarea uneia dintre poeziile de tip generaționist ale epocii lor, fie prin reciclarea, pastișarea sau plagierea poeziei altor poeți.

Dacă vrei să îți omori poezia, atunci intră în cochilia generaționistă sau pastișează-i pe ceilalți poeți, scrie ca ei, deci cu ideile, expresiile și viziunea lor, așa cum face acum o parte din generația poetică postmodernistă, a cărei tehnică constă în reciclarea, pastișarea, rescrierea sau chiar plagierea poeziei poeților predecesori.

(22). Dacă vrei să scrii *poezie*, fii autentic. Cu pastișe și împrumuturi din biblioteca de poezie a lumii nu se face poezie. Cu pastișe se face doar poezie proastă.

Nu scrie, așadar, poezie cu ochii pe poezia altora. Dacă ai ceva de spus, atunci spune cu ideile și sentimentele tale. Împrumuturile și pastișele sunt semnele faptului că tu însuți nu ai, de fapt, nimic de spus, ca unul care este lipsit de sensibilitate și imaginație poetică. Cine nu are imaginație apelează la imaginația altora, la ajutor extern.

Nu căuta să exprimi conceptul unei poezii generaționiste sau al unui curent poetic modernist temporar, ci poezia estetică, pur și simplu. Poezia autentică este trans-generaționistă și trans-„curentistă", ea nu se cantonează în modernismele clipei.

(23). Nu tot ce se oferă sub numele de „poezie" este cu adevărat poezie. Ceea ce numim astăzi în general „poezie" este, de fapt, un amestec de poezie de valoare și de poezie modestă, iar în acest melanj calitativ poezia modestă este dominantă cantitativ, în timp ce poezia de valoare sau autentică este rară, extrem de rară. Cărțile bune de poezie sunt întotdeauna excepții. Într-un oraș, poeții buni sunt mult mai rari decât bisericile.

(24). Un roman de condiție medie poate să treacă drept un roman bun, însă o poezie de aceeași condiție este în mod vizibil o poezie proastă. Poezia nu este considerată ca fiind *poezie*, decât atunci când este performantă, când este de excepție. Starea mediocră o exclude din rândul poeziei.

(25). Nu toată poezia modernă contemporană este de valoare și nu toată poezia antică este mediocră, după cum se crede în general. Poezii de valoare și poezii mediocre se găsesc, deopotrivă, în ambele poezii, antică și modernă. Poezia de valoare antică și poezia de valoare modernă formează un singur corp poetic estetic, după cum poezia modestă antică și poezia modestă modernă formează corpul distinct al poeziei modeste sau minore.

O parte din poezia veche, precum *Epopeea lui Ghilgameș*, *Geneza*, *Psalmii*, *Ecclesiastul*, *Cântarea cântărilor*, *Iov*, *Plângerile lui Ieremia*, câteva dintre epigramele mortuare grecești sau rubaiatele lui Omar Khayyam etc. fac de râs cea mai mare parte a poeziei contemporane.

(26). Nu publica imediat tot ce scrii și nu arunca o carte în lume oricum. Fii exigent! Revino asupra cărților tale și perfecționează-le *până* să le dai tiparului, pentru că după publicarea unei cărți nu mai poți retrage niciuna dintre greșelile pe care le-ai făcut. Scrie în așa fel încât poemele tale să poată sta alături de poemele celor mai mari poeți.

II. Evaluarea și promovarea poeziei moderne

(27). Epoca actuală nu este doar una a producerii unei poezii puternic diferențiate calitativ, ci și una a celor mai neașteptate evaluări și promovări.

Astăzi, marea luptă care se dă în poezie nu este lupta pentru producerea unei poezii de valoare și conturarea prin ea a unei arte poetice estetice universal viabile pentru poezie, ci este lupta pentru promovare, pentru ajungerea în vârful ierarhiei poetice.

Promovarea literară se produce mai cu seamă pe două căi: prin critica literară, care în cronicile ei literare, dicționarele și istoriile literare, tratează elogios poezia unui poet sau altuia, și prin premiile pe care anumite instituții de cultură le acordă poeților.

(28). Practica evaluărilor și a promovărilor contemporane ne arată că acestea sunt, de cele mai multe ori, cu totul nefirești. De pildă, nefirescul sau anomalia evaluărilor și a promovărilor făcute de critica literară constă în faptul că poezia promovată de ea nu este atât poezia de valoare, cât poezia modestă, minoră.

Astfel, poeții pe care criticii literari îi declară, prin cronicile literare din revistele și cărțile de specialitate, ca fiind poeți „reprezentativi", „importanți", „semnificativi" și chiar „mari" poeți, sunt în realitate, în cea mai mare parte a lor, poeți modești; și foarte puțini dintre ei se pot numi poeți de valoare. Revistele noastre literare sunt pline de „mari" poeți.

Evaluarea poeziei făcută de critica noastră ne arată că ori suntem liderii poeziei mondiale, ori critica noastră este extrem de generoasă, deci falsă. Anomalia evaluărilor „critice" constă, așadar, în faptul că poezia minoră este tratată drept poezie de valoare, deci că ea este supraevaluată.

Prin supraevaluarea poeziei minore, critica literară ține în viață în mod artificial o poezie moartă poetic, pe care ne-o vinde ca fiind chiar *poezia*. Vezi în acest sens cel puțin poezia unor poeți ca Mircea Cărtărescu, Ion Mureșan sau Liviu Ioan Stoiciu, despre care critica generaționistă ne spune că sunt cei mai importanți poeți de la Revoluțiune încoace, când ei sunt doar niște poeți minori bine promovați, poeți făcuți de marketingul literar.

Prin evaluările criticii generoase, ierarhiile poetice sunt date peste cap, iar confuzia valorilor este la ea acasă. Dar când poezia minoră este încoronată de cronici elogioase și de premii literare nemeritate, când ea este inclusă în dicționarele și istoriile literare și are astfel „succes", înseamnă că cei care îi fabrică succesul sunt ei înșiși evaluatori minori sau, pur și simplu, mincinoși.

(29). Nu mai puțin nefirești sunt și premiile literare, pentru că acestea sunt acordate mai cu seamă unor poeți nesemnificativi. De regulă, premiile de azi fac poeți mari din poeți mici și de aceea ele sunt premii false.

De la Revoluțiune încoace, diverse instituții de cultură, precum revistele de literatură, editurile, centrele culturale și casele de cultură, bibliotecile, filialele Uniunii etc., acordă premii unor poeți de mâna a doua, mai mult „populari" și apropiați de juriile concursurilor, turnirurilor și festivalurilor de poezie, decât de poezia de valoare. Aceste instituții rotesc la premiile literare aceiași aproximativ 40 de poeți, așa încât un autor minor poate obține de-a lungul anilor mai bine de 50 de premii literare.

La noi, aproape fiecare poet visează Premiul Nobel sau, cel puțin, un premiu al Guvernului Literar Postmodern. Astăzi nici nu mai contează atât de mult cum scrii, ci cât de promovat ești. Iar pentru promovare, sunt aruncate în luptă toate forțele: cele ale autorului și relațiilor sale, ale generației literare, ale criticii literare generaționiste părtinitoare și ale Guvernului Literar.

Dar ce poate să însemne premiul sau „succesul" unui poet, când acesta este un poet modest? Premiile acordate poeților modești nu înseamnă nimic, nu folosesc la nimic, pentru că ele nici nu confirmă o valoare, nici nu vând mai bine cărțile. Și apoi, niciun premiu literar nu poate să facă dintr-o poezie modestă o poezie de valoare. Promovarea poeziei minore este, așadar, inutilă.

Un cititor care citește o poezie proastă ștampilată cu cele mai mari premii se îndepărtează de poezie. Dacă am alege să citim cărțile de poezie după premiile literare obținute de ele, am citi aproape numai poezie proastă.

(30). Poezia ta trăiește în acest mediu, ale cărui evaluări sunt, de regulă, deformate. De aceea, nu te îngrijora dacă, fiind un poet bun, nu ești promovat și nu ai succes. Un mediu literar care evaluează deformat nu poate diminua totuși valoarea unui poet autentic, deși acest mediu îi poate împiedica promovarea.

(31). De ce receptare se bucură poezia autentică? Dintre cei extrem de puțini care citesc poezie autentică, o parte o citesc la valoarea ei reală, iar alții trec prin ea ca printr-o haltă de pește. Nu te aștepta să fii îmbrățișat de cititorii modești. Important este să fii apreciat de cititori și critici inteligenți, care știu să citească un poem.

(32). În orice literatură, poezia minoră domină cantitativ poezia autentică, de valoare. Sufocarea pieței literare de către poezia minoră a condus la ideea că poezia a murit... Dar firește că numai poezia minoră a murit și că doar poeții minori își omoară, prin lipsa lor de har, poezia. În rest, grăuntele de poezie autentică acoperă cu ușurință muntele de poezie minoră, modestă.

(Septembrie-noiembrie 2018)

■

Traducătorul literar, perspective

Menuț Maximinian

Traducătorul literar stă de multe ori în umbra scriitorului, fiind puțin mediatizat, cu toate că are un rol important pentru modul în care o carte apare pe piață. Un traducător profesionist, cu acte în regulă, ține în primul rând cont de felul în care poate integra scriitorul tradus în limbajul literar al unui popor, totuși încercând să păstreze metaforele pe care acesta la are în operă. De aceea, cei mai buni traducători literari nu sunt cei care au învățat limba la muncă, la căpșuni, în străinătate sau de la televizor, ci cei care au urmat universități, aprofundând gramatica și învățând despre curentele literare ale meleagurilor de unde provine autorul. Un traducător trebuie, la rândul lui, să fie un bun scriitor pentru ca traducerile lui să nu fie doar mecanice, să transmită emoția creației și într-o altă limbă.

La Institutul Goethe a avut loc colocviul „*Traducătorul literar în Europa de Sud-Est: situația actuală și perspective*", în cadrul căruia Peter Bergsma a vorbit despre declinul diversității gamei de traduceri literare publicate, ca rezultat al culturii best-sellerului, o categorie de cărți traduse din pure rațiuni comerciale. Traducătorul este constrâns să predea într-un termen foarte scurt, pentru ca editorul să poată profita de pe urma publicității de care se bucură best-sellerul pe piața internațională. Și normal, graba strică treaba. Pentru a încerca să inverseze această tendință globală, Fundația Olandeză pentru Literatură și-a propus să spargă cultura dominantă a best-sellerului prin lansarea website-ului Schwob (www.schwob.nl) unde sunt prezentate operele literare importante din toată lumea nedisponibile încă în traducere olandeză – deopotrivă autori clasici și autori contemporani încă nedescoperiți. Există o combinație de elemente cu care se confruntă traducătorul: presiunea că trebuie să-și termine treaba cât mai repede, lipsa unui statul profesional și a unei recompense pe măsura efortului. Editorii sunt cei care trebuie să facă tot posibilul să modifice această stare de fapt și să ofere traducătorilor o recompensă financiară în acord cu nivelul lor de educație, creativitatea cerută de la ei, timpul investit și impactul cultural al muncii lor. Din acest punct de vedere, dar și al contractelor standard și clauzelor legate de drepturile de autor, în aproape toate țările europene situația nu este mulțumitoare. E adevărat că au început să fie accesate granturi care se acordă direct traducătorilor literari, situație care le permite să aibă timpul necesar pentru a face o traducere de calitate. Traducătorii literari, prin intermediul sistemului centrelor de traducători, trebuie să fie în contact cu limba-sursă și cultura din care traduc, ca și cu alți traducători din alte țări care traduc din sau în aceeași limbă. Pentru ca profesia să capete un statut privilegiat și să fie atractivă financiar, trebuie ca instituțiile europene să facă un efort comun, un pas esențial în acest sens fiind creșterea vizibilității traducătorilor literari, nu doar pentru a le îmbunătăți statutul cultural și economic, dar și pentru a obține o apreciere tot mai mare din partea cititorilor și a criticilor, trezind poate interesul tinerilor de a opta pentru această profesie.

Lucian Liciu

Campania agricolă 1980 (2016), carton, acrilic, 50 x 40 cm

Livia Mărcan

De curând a luat ființă Asociația Traducătorilor Literari pentru a apăra drepturile traducătorilor, a-i ajuta să pătrundă prin mecanisme culturale în lumea europeană. Din păcate nu există o critică de traduceri, fiindcă la noi s-a tradus puțin, față de alte state europene.

Mi-am propus să scriu despre Livia Mărcan, un traducător prezent în revistele importante ale țării, dar despre care s-a scris atât de puțin, deși Eugen Uricariu spune că este „un nume care nu mai are nevoie de prezentare".

Livia Mărcan face literatura noastră, dar și cea italiană, prin traducere, cunoscută și citită în cele două țări. Să o cunoaștem mai întâi printr-un scurt cv. Studiile universitare Livia Mărcan le-a absolvit la Facultatea de Filologie a Universității „Babeș-Bolyai" Cluj-Napoca, secția română-italiană. A lucrat ca profesoară la mai multe școli din Satu Mare. Este membră a cenaclurilor sătmărene „Afirmarea" și „Cronograf". Publică frecvent traduceri în: „Tribuna", „Echinocțiu", „Steaua", „Poesis", „Poezia", „Mișcarea literară", „Nord Literar", „Caiete Silvane", „Convorbiri literare" și altele. Este autoarea mai multor scrieri și traduceri. I s-au decernat și câteva premii, între care Premiul Festivalului „Liviu Rebreanu" de la Bistrița, 2016, pentru traducerea în italiană a volumului „Frumusețe infinită" (Bellezza infinita), de Victoria Fătu Nalațiu.

Printre cei pe care i-a tradus în italiană se numără: Aurel Rău, Poeme ligure/ Poema ligure, Ed. Star, Teodor Curpaș, Poezii/Poesie, ediție bilingvă, Ed. Daya, Vancea Echim, Demult și departe, Editura Timpul etc.

La Timișoara funcționează Asociația „Orizonturi culturale" în parteneriat cu Universitatea din Padova, care prin revista „Orizzonti culturali italo-romeni , își propune să contribuie la dezvoltarea relațiilor culturale cu Italia prin traduceri. În acest proiect este cooptată și Livia Mărcan.

Livia Mărcan este, în primul rând, un dascăl care a predat italiana la clasă, un scriitor cu cărți personale și, dincolo de toate, un om foarte citit. Se vede că știe să-și structureze traducerile pe curente literare, pe tematici și că știe să contureze o adevărată stare a scrierii, fie că vorbim de traducerile din română în italiană a unor scriitori contemporani, fie despre traducerile în română a unor autori italieni.

Un punct câștigat pentru Livia Mărcan este faptul că, dincolo de traducere, ea are în prefața cărților un adevărat expozeu asupra personalității scriitorului, cu aparat biobibliografic, cu

integrarea operei într-o anumită sferă literară. Tocmai de aceea, este premiată atât de către români, cât și către italieni.

Știind responsabilitatea pe care o are traducătorul în transpunerea textului în alt context lingvistic și cultural, contribuie la îmbogățirea propriei limbi și a patrimoniului literar cu seriozitate și rigoare.

Livia Mărcan ne dovedește că o traducere bună rezistă pe piața de carte, cunoscând nu doar limba italiană, ci și nuanțele ei, cultura și civilizația țării din epoca respectivă, fiind familiarizată cu istoria, arta, obiceiurile, astfel încât să surprindă cu adevărat atmosfera ce autorul o are în textele editate. Înțelege și aprofundează resorturile subtile ale operei, surprinzând palierele stilistice din limba sursă, pe care le transpune în limba țintă. Astfel, traducătoarea ne dovedește că ceea ce face ea este o muncă de creație.

Am să mă axez mai mult pe traducerile din italiană ale Liviei Mărcan, aproape toate apărute la Editura Risoprint din Cluj Napoca. „O căsătorie ideală și alte nuvele" prezintă românilor traducerea nuvelelor din volumul cu același titlu alcătuit de Luigi Pirandello, scriitor care în 1934 a fost laureat cu Premiul Nobel. Sunt incluse 8 nuvele, „structurate" între tragedie și farsă, din care aflăm că în căsnicie nu există dragoste și fericire; ea este o cușcă în interiorul căreia cei doi sunt prizonieri, o convenție pe care trebuie să o respecți, altfel ești condamnat de societate. Nuvela „Noaptea nunții" subliniază această idee a singurătății dureroase: fiecare dintre cei doi miri îngenunchează în fața unui alt mormânt. Nuvelele ilustrează întâmplări autobiografice, căsnicia nefericită a scriitorului cu Maria Antoaneta. Căsnicia este „ o formă" (Pirandello) care își asumă și aspectele farsei, ale comediei. Scriitorul utilizează regionalisme, forme ale stilului liber indirect, care solicită capacitatea traducătorului de înțelegere a operei pentru redarea atmosferei și ideii operei. Traducerea a fost premiată de Institutul Italian de Cultură București.

Mergem mai departe cu „Aventurile lui Pinocchio", traducerea volumului lui Carlo Collodi, o carte ce redă dinamismul, vioiciunea, psihologia copilului din toate timpurile. Întâmplările prin care trece Pinocchio sunt și o lecție pe înțelesul copiilor de educare în spiritul valorilor morale autentice. Poate fi considerat un bildungs-roman (urmărește formarea, prin călătorie și aventură a personalității copilului). În text sunt numeroase arhaisme, forme dialectale, diminutive care impun traducătorului atenție în realizarea colajului artistic. Traducerea Liviei Mărcan este urmată de date legate de scriitor, destinul cărții în timp și în lume, și, atenție, adresele e-mail ale personajelor îndrăgite, o fișă de lectură lexicală cu exemple de dezvoltarea limbajului artistic, cartea fiind utilizată și în ciclul primar. Nu întâmplător Biblioteca Județeană „ Octavian Goga" Cluj îi acordă 2 premii: Cea mai bună carte pentru copii și Cea mai bună traducere, iar Fundația Carlo Italia o consideră una dinte cele mai reușite traduceri ale lui Pinocchio.

„Noaptea nunții" este o antologie de povestiri și nuvele italiene ce adună scriitori și texte de la scrierile italiene anonime din secolul XVIII, până în timpurile noastre, de la culegerea populară „Il Novellino" la Italo Calvin. Selecția este cronologică, urmărește ilustrarea

evoluției artei povestirii, reține valoarea scriitorilor. Se observă circulația unor mituri, cum este cel al lui Narcis, pe o arie culturală largă.

„Sfârșitul lumii" include nuvele de Dino Buzzati, consederate capodopre ale literaturii italiene în care autorul te transferă prin sugestie nelimitată într-o lume de basm, în care totul devine posibil sau imposibil: drame umane, o realitate care nu-ți lasă speranța bucuriei, nesfârșita așteptare. În basme învinge Binele, în nuvele lui Buzzati el este așteptat și iar așteptat.

Cel mai greu, spune Livia Mărcan, a fost când și-a tradus propria carte în italiană „Pasăre de o clipă - *Uccello un momento*", proză lirică virtuală -prosa lirica virtuale, Editura Napoca Nova, 2017, deoarece a trebuit ca poetul să dea frâu liber traducătorului. Încă odată aflăm că limba italiană cuprinde valențele poetice de expresie ale limbii române. Cartea cuprinde texte cu caracter liric, meditații, observații asupra unor fenomene sociale, culturale, consemnarea unor reprezentanți ai picturii universale.

„Nu știu dacă m-am născut prea devreme sau prea târziu. E greu, tare greu, să fugi de tine, atunci când ești pasăre de-o clipă" spune scriitoarea. În „Călătorie în timp" ne arată atracția spre limbă italiană, prin ochii traducătorului ajuns în Florența, „în care geniul artistic se manifestă în toată puritatea sa" rămâne marcat cu nume de neegalat în lume: Dante, Michelangelo,

Giotto, Lorenzo, Boticelli! Am răsfoit cu atenție cele 100 de pagini și, sincer, m-au impresionat niște titluri ce ascund un conținut de intimitate, de trăiri puternice sufletești, de mărturisiri făcute altfel, de visuri ciudate de iubire risipită, de regrete. „Cuvintele scrise de mine sunt un fel de a vorbi în umilința tăcerii. Neavând cui să le dau, le înșir pe hârtie. Din mireasma uitării retrăiesc vremea în cântec" declară Livia Mărcan.

Și câteva din gândurile Liviei Mărcan: „Un traducător bun are personalitatea lui, traduce opera care i se potrivește și o poate reda cel mai bine în traducere. Traducătorii trebuie să fie recunoscuți ca și creatori, alături de scriitori. Numele traducătorului să fie și el pus pe copertă, ca în unele țări. Rareori cititorul știe ceva despre traducător. Fiecare traducător simte altfel opera,mai ales la nivele de timp, de aceea pot fi variante de traduceri ale aceleiași opere. Important este să rămâi în spiritul și expresia scriitorului. Cred că este mai greu să traduci decât să scrii: trebie să fii un bun actor".

Ce ar fi de reținut? Că traducerile sunt o poartă culturală spre Europa, nu un moft. Fiind mai apropiați de limbile romanice ar trebui să le promovăm mai mult, având cu ele valori culturale comune.

■

Lucian Liciu — *Requiem for a Dream* (2016), ulei pe pânză, 170 x 150 cm

Massimo Miglio

Rodin

Continuo a toccare la pietra
calda come un corpo
bianca come il vuoto.
Sento pulsare le vene con un ritmo
tranquillo poi appena più teso
ma non riesco a segnare il disegno della vita.
Dò e ricevo calore
ma non lascio impressioni
eppure si muove lentamente
sempre più lentamente
trasforma
la sua superficie si allunga si stempera
si slabbra si allarga si apre
si richiude sulle briciole
come lampi impazziti.
Il silenzio, l'assenza, il tempo.
Il vuoto trasforma il marmo
nel più fertile dei grembi
che genera l'eterno.

Rodin

Continui să ating piatra
caldă ca un trup
albă precum golul.
Simt venele pulsând cu un ritm
liniștit apoi puțin cam încordat
dar nu reușesc să trasez desenul vieții.
Dau și capăt culoare
dar nu las impresii
și totuși se mișcă încet
tot mai încet
transformă
suprafața lui se prelungește se diluează
se ciobește se lărgește se deschide
se închide peste mărunțișuri
ca niște fulgere înnebunite.
Tăcerea absența timpul.
Golul transformă marmora
în pântecele cel mai rodnic
care naște veșnicia.

Ho visto Pasolini

Ho visto Pasolini
ho sognato era l'intelligenza violata
borghesia e capitalismo alleati
la morte di Gramsci un paese ormai già finito.

Ho visto Pasolini:
era Roma scoperta scomparsa
svuotata di riccioli neri e di ceffi da calvario
restaurata nelle baracche senza più poveri
vista mare e vista ruderi.
Con i salotti della cultura spenti
dal chiacchiericcio televisivo
lo schermo che diventa una sola società.

Ho visto Pasolini
coperto da uno straccio bianco macchiato
sudario dell'Italia sconfitta
con parole che non avevano più senso.
Con la scomparsa immatura della sinistra
l'avvento del mondo globale del pensiero unico.

Ho visto Pasolini
i suoi amori nascosti nelle pieghe dell'animo
e quelli violenti dei riccioli neri che sapevano
piangere
e gli amori improvvisi imprevisti
solo sfiorati con la mente.

Ho visto Pasolini
raccontava storie di parole, immagini, gesti
traduceva i volgari in abiti curiali
con un linguaggio nuovo
ora televisione d'intrattenimento
e parlata nei vagoni della Ostia Roma

Ho visto Pasolini e il suo corvo nero
che mi accompagna a Castello
e che non so più ascoltare.

L-am văzut pe Pasolini

L-am văzut pe Pasolini
am visat era inteligența violată
burghezia și capitalismul aliați
moartea lui Gramsci o țară de-acum terminată.

L-am văzut pe Pasolini
era Roma descoperită dispărută
golită de cârlionții negri și de lovituri de calvar
restaurată în barăci fără săraci
văzută mare văzută ruine.
Cu saloanele culturale stinse
de bârfelile televiziunii
ecranul ce devine o singură societate.

L-am văzut pe Pasolini
acoperit cu o cârpă albă murdară
linţoliu al Italiei înfrânte
cu vorbe care nu mai aveau sens.
Cu dispariția fără maturitate a stângii
nașterea lumii globale a gândirii unice.

L-am văzut pe Pasolini
iubirile sale ascunse în boțiturile sufletului
pe violenții cu cârlionți negri care știau să plângă
și iubirile neașteptate nepreväzute
doar atinse cu mintea.

L-am văzut pe Pasolini
spunea povești
din cuvinte imagini și gesturi
transpunea limba populară în haine elevate
cu un limbaj nou acum televiziune de gosipuri
și limbă vorbită în vagoanele Ostia - Roma.

L-am văzut pe Pasolini și corbul lui negru
care mă însoțește la Castello
și pe care nu mai știu să-l ascult.

Non è amore

È un cavatappi che sbriciola il sughero
un getto verde sul torso nodoso.
È un brandello di celeste
uno spruzzo d'acqua gelata
una distesa di neve
una violenta violenza
che esplode come bolla di risorgiva
e sparge briciole di magma.
Provate a fermare il corso della natura
creature bigotte annidate
nell'animo della mia lupa.
Sette più tre e non è dieci
è il risveglio di Aronne
e le mandorle maturate sul tronco senza radici
in un campo di sassi arido deserto.
Non è amore la violenza della parola.
È la genesi della fine vicina
l'ultima fiamma che crepita e brucia i
polpastrelli.

Non mi parlate d'amore:
voglio solo l'urlo di Courbet
tuffarmi in una caverna
un germoglio nato dalle radici buie
come il grano bianco dei sepolcri.
Non è amore borghese
raccontato da pennivendoli e nobel della parola,
è il vecchio testamento dei miei padri
banditi gabellieri montanari
allevatori di capre e risuolatori di scarpe
che hanno navigato e traversato montagne
mi hanno portato sulle spalle
per consegnarmi vergine a una bambina.
Ho balbettato parole provato sorrisi
tentato violenze.
Ho percorso anch'io piccole strade e vicoli ciechi
per scavallare i cieli e disegnare onde
naufrago
solo
soddisfato
disorientato
divertito
annullato.

Provo a disegnare le trame degli ultimi giorni.

Nu e iubire

Este un tirbușon care fărâmițează pluta
o țâșnitură verde pe torsul noduros.
Este o fâșie de albastru
o stropire de apă înghețată
o intindere de zăpadă
o violență violentă
care explodează ca niște clăbuci de izvor
și risipește firimituri de magmă.
Încercați să opriți cursul naturii
creaturi bigote cuibărite
în sufletul lupei mele.
Șapte plus trei nu fac zece
este deșteptarea lui Aron
și migdalele coapte pe trunchiul fără rădăcini
pe un câmp de pietre uscat și pustiu.
Violența cuvântului nu e iubire.
Este geneza sfârșitului apropiat
ultima flacără care trozneşte
și arde buricele degetelor.
Nu îmi vorbiți de iubire:
vreau numai urletul lui Courbet
să mă arunc într-o prăpastie
un mugur născut din rădăcini întunecate
ca și grâul alb din morminte.
Nu este o iubire burgheză
povestită de vânzători de stilouri și nobeli ai
cuvântului
este vechiul testament al părinților mei
banditi vameși oameni de munte
crescători de capre și pingelatori de încălțări
care au navigat și au trecut munții
m-au purtat în spate ca să mă predea curat unei
copile.
Am bâlbâit vorbe am încercat zâmbete
am încercat violențe.
Am străbătut și eu drumuri înguste și ulicioare
fără ieșire
ca să zburd prin cer să desenez valuri
naufragiat
singur
satisfăcut
dezorientat
distrat
anulat.

Încerc să desenez subiectele zilelor din urmă

Vuoto

La luce scompare:
si avvicina il celeste esangue
di un mare senza ombre.
Tutto uguale l'orizzonte:
si allontana il mio piacere
e sento la solitudine del vuoto.
Rimane l'attesa
e il tremore della carne che prova
i brividi del freddo e dell'ignoto:
perenne Ulisse senza approdi
con troppe parole galeotte
per la nostra burocratica tradizione
di perbenismo sociale.
Ma le mani seccate dagli anni
cercano ancora la scorrevole linea d'acqua
trovano il piacere
di essere sempre vicino
nella distanza dello spazio.
Una luce liquida non appannata
dai dolori improvvisi
rimane con me
e rifrange spazi di domani.

Gol

Lumina se pierde:
se apropie albastrul fără sânge
al unei mări lipsite de umbre.
Toată zarea este la fel:
plăcerea se îndepărtează de mine
și simt singurătatea golului.
Rămâne așteptarea
și tremurul cărnii încercate
de tremurături de frig și de necunoscut:
veșnic Ulise fără țărmuri unde să adast
cu prea multe cuvinte pedepsite
pentru tradiția noastră birocratică
de perbenism social.
Dar mâinile secătuite de ani
mai caută încă linia de apă curgătoare
găsesc plăcerea
de a fi mereu aproape
în depărtarea spațiului.
O lumină lichidă netulburată
de dureri neașteptate
rămâne cu mine
și frânge spațiile zilei de mâine.

Metamorfosi

Vorrei essere acqua
chiara dolce fresca
limpida trasparente ridente
calma spumosa violenta
gelata tiepida accogliente
morbida tentatrice serena
e tutte le forme dell'acqua
che scorre penetra bagna
si placa e torna nuvola

Vorrei essere sole
caldo feroce torrido
che brucia i rami secchi
i grovigli del dubbio
gli intrichi dell'animo
il gelo del passato
che torna a sorridere dietro gli alberi
e i petali tenui di ogni colore.

Sono invece la luna
piena e sottile come una falce
candida e rossa
luce riflessa e buio nascosto.
Faccio soffrire e emoziono
governo il mondo
e riappaio per tornare sempre.
Il soggetto è sempre la luna:
gioco del destino
strana presenza improvvisa

Metamorfoză

Aș vrea să fiu apă
curată proaspătă plăcută
limpede transparentă zâmbitoare
calmă plină de spumă violentă
înghețată călduță primitoare
moale atrăgătoare senină
și toate formele apei
care curge pătrunde și udă
se liniștește și devine nor.

Aș vrea să fiu soare
cald mușcător aprins
care arde crengile uscate
încărcăturile îndoielii
complicațiile sufletului
gerul trecutului
care revine să zâmbească sub copaci
și petalele ce au un pic din toate culorile.

Dar eu sunt luna
plină și subțire ca o seceră
curată și roșie
lumină reflectată și întuneric ascuns.
Fac să se sufere și emoționez
conduc lumea
și apar ca să revin mereu.
Subiectul este tot luna:
joc al destinului
ciudată prezență neașteptată

dietro la collina
o le macerie
il verde dei prati
gli intrichi dei rami scossi
dal vento violento o dalla brezza.
Fa nascere e smuove i mari
inghiotte la sabbia
crea la riva.
Fa apparire i semi.
Dà sapore al vino.
Forza al grano.
Porta verso il sole.

Con le ali distese
verso l'isola d'ombre rade e sabbie torride
due amanti graffiano amori
che rimangano segni sognati.
Vedo dall'alto picchi di granito
che l'acqua non segna.
Vedo briciole di pane
sparso come trappola
per chi non ha fede
briciole di sogni
per chi può ancora sognare.
Scendono le ombre
e lasciano strascichi di passioni
appassite come uva d'inverno.
La notte mi poso solo su un ramo.

după deal
sau dărâmături
verdele câmpurilor
împletiturile crengilor scuturate
de vântul violent sau de briză.
Face să apară și răvășește mările
înghite nisipul
crează maluri.
Face să apară semințe.
Dă vinului gust.
Îi dă putere grâului.
Conduce spre soare.

Cu aripile întinse
către insula de umbre rare și nisipuri încinse
doi amanți scrijelesc iubiri
care să rămână semne visate.
De sus văd piscurile de granit
pe care apa nu le sapă.
Văd firimituri de pâine
risipite ca și o capcană
pentru cei ce nu au credință
firimituri de vise
pentru cine mai poate visa.
Coboară umbrele
și lasă un șir de pasiuni
uscate ca și strugurii iarna.
Noaptea mă așez singur pe o creangă.

Non piangete

Perché avete paura della morte?
Può essere dolce
avvolgente silenziosa infinita
riflessione sui giorni passati
sul bene sul male
su quanto è stato e non è stato.
Non piangete per chi ha vissuto
giorni felici e tremendi
celesti continui rossi violenti.
Non piangete per chi ha vissuto
sorridete alla vita
ai figli ai nipoti agli amici.
Si apre l'infinito
e la conoscenza senza confini
senza maschere.
Lasciatemi solo
perché sono sempre più con voi.

Nu plângeți

De ce vă e frică de moarte?
Poate fi plăcută
înșelătoare tăcută nesfârșită
meditație despre zilele trecute
despre bine și rău
despre câte au fost nu au fost.
Nu plângeți pentru cel care a trăit
zile fericite și îngrozitoare
celeste continuie roșii violente.
Nu plângeți pentru cine a trăit
zâmbiți-i vieții
copiilor nepoților prietenilor.
Se deschide zarea
și cunoașterea fără margini
fără măști.
Lăsați-mă singu r
fiindcă sunt tot mai mult cu voi.

În românește de
Ștefan Damian

■

Violența socială.

Între barbarismul străzii și încercarea de civilizare a războaielor

Adrian Lesenciuc

Tabloul protestelor de la Paris, organizate în rețelele sociale și transformate pe străzile Orașului Luminilor în manifestări violente de o amploare fără precedent în ultimele decenii, mi-a întors privirea de la celelalte posibile teme de dezbatere. Vehicule incendiate, mobilier stradal distrus, magazine vandalizate, monumente istorice afectate de manifestările barbare, copaci în flăcări, persoane rănite: o descriere sumară, jurnalistică, a violenței sociale de care nu putea nimeni bănui o societate occidentală, civilizată. Noile forme de asediu urban sunt, de fapt, decupate din istoria tumultuoasă a lumii și aduse la suprafața timpului nostru după o coborâre în realitatea socială lipsită de lumina civilizării din urmă cu câteva secole.

Violența socială este, de regulă, rezultatul exacerbării idealurilor de masculinitate și putere. Prin lentilele proiecției de gen, violența socială este adusă mai degrabă în proximitatea înțelesului pe care studiile lui Geert Hofstede l-au imprimat conceptului de masculinitate: competiție și succes[1]. Chiar dacă unii dintre cercetătorii feminiști pun militarismul și ordinea de gen în proximitatea violenței sociale, raportarea la „masculinitate" privește mai degrabă o tendință a societății de a se alinia unor valori care, în scop didacticist, au fost asociate unor forme anterioare de organizare socială. În termenii raportării la putere, violența socială este doar una dintre manifestările violenței, ilustrând o reflectare a puterilor *soft* în apele adânci și tulburi ale puterii *hard*. Ea întregește tabloul formelor de violență structurală: politică, instituțională și economică. În acest sens restrâns, violența socială este înțeleasă în limitele motivării date de nevoia de control asupra puterii sociale: „the commission of violent acts motivated by a desire, conscious or unconscious, for social gain or to obtain or maintain social power", o definesc cercetătorii Caroline O.N. Moser și Dennis Rodgers, preluând și adaptând o definiție anterioară[2]. Practic, în sens extins, violența socială privește întreaga gamă de manifestări violente, toate formele de agresiune socială, chiar dacă cercetătoare britanică C.O.N. Moser asociază confruntările militare doar cu violența politică. Războiul nu este exclus din această listă, fiind, în esență, fenomenul social cel mai brutal, forma de agresiune care presupune implicarea a cel puțin două grupuri sociale, care se confruntă violent prin intermediul a două structuri militare/ militarizate.

Se întâmplă ca acum, când violența socială exprimată prin lipsa de civilitate a mulțimilor de protestatari de pe străzile Parisului, Bruxelles-ului sau ale altor capitale europene (din care nu trebuie exclus, firește, Bucureștiul), interesul pentru „civilizarea" agresiunii maximale, a războiului, să fie foarte ridicat. Cu alte cuvinte, în raport cu o formă a violenței care se poate manifesta fără margini – războiul în proiecție clausewitziană:

Războiul este așadar un act de violență, pentru a sili adversarul să ne îndeplinească voința. (...) Violența, adică violența fizică (deoarece violența morală nu există în afara conceptului de stat și a celui de lege) este deci *mijlocul*, iar a-i impune inamicului voința noastră, *scopul*[3], factorul politic intervine acum pentru a limita intenția ostilă și, mai ales, efectele acesteia. Violența extremă a „războiului absolut" născut în laboratoarele generalului Carl von Clausewitz în Prusia începutului de secol XIX, descoperită și aplicată mai întâi de generalul Helmuth von Moltke, apoi de Vladimir Ilici Lenin și Adolf Hitler (cei mai importanți vectori ai gândirii clausewitziene), a dat bătăi de cap politicii Occidentului în încercarea de așezare civilizată în confruntare/ competiție. Plecând de la perioada în care în care se năștea opera clausewitziană, adică de la anii de început ai secolului al XIX-lea, de la epoca napoleoniană adică, trecând prin sângerosul secol XX, războiul s-a modificat radical, în termeni cantitativi și calitativi. Așa cum rezultă din evaluarea lui J. David Singer, media ultimelor două sute de ani este de șase conflicte pe deceniu[4], ceea ce, din perspectiva angajării naționale, înseamnă o medie de șase conflicte per națiune la suta de ani. Dacă ne raportăm doar la ultima jumătate de veac, adică de la Războiul din Vietnam, putem constata că factorul politic a raționalizat în foarte mare măsură violența, distingând în multe dintre situații între violența necesară și violența inacceptabilă. Primul semnal de alarmă a fost tras de președintele american Truman, care l-a demis în 1951 pe generalul-erou Douglas MacArthur după ce acesta a propus utilizarea armamentului nuclear în Războiul Coreei. Un alt semnal – în pragul celui mai mare dezechilibru al umanității, dacă rezultatele ar fi fost altele – l-au tras în 1962 președinții Statelor Unite și U.R.S.S., Kennedy și Hrușciov, la negocierile de dezarmare provocate de Criza Rachetelor din Cuba. Ulterior, în ciuda unor alunecări conceptuale – a se vedea, de pildă, teoria lui Goldstein[5], alimentată de neoclausewitzianism, conform căreia războiul este expresia instinctului agresiunii, în timp ce pacea e o perioadă atipică între războaie (o „aberație" în *mitologia agresiunii* a psihosociologului J.H. Goldstein) – raționalizarea politică a violenței a condus la speranța că gradul ridicat al civilizației la care s-a ajuns poate înfrâna sau chiar stopa instinctul agresiv al grupurilor sociale. Merită amintit, în primul rând, un concept pe care americanii l-au utilizat pentru prima dată în Războiul din Irak (2003): *Network Centric Warfare* (sau Război Bazat pe Rețea). Acest concept a presupus construirea unei rețele cu multiple noduri, într-un câmp de luptă transparent (ca posibilitatea de cercetare fie prin „ochii cosmici" ai sateliților, fie cu ajutorul aparatelor de zbor și a mijloacelor de la sol), alcătuite din senzori, decidenți și structuri acționale extrem de precise (*precision guided munition*, în termeni specializați, „lovituri chirurgicale" în înțelesul metaforic). Războiul în rețea vizează cucerirea și menținerea supremației aeriene în scopul cuceririi supremației informaționale, într-un complex acțional care, exploatând resursa informațională, reduce enorm numărul de victime pe câmpul de luptă. De altfel, intenția proiecției Războiului Bazat pe Rețea a fost aceea de a se obține victoria pe câmpul de luptă fără victime umane (în măsura în care e posibil) și fără efecte majore asupra bunului mers al societății, asupra mediului. Chiar și în acele ipostaze ale confruntărilor incluse în tiparul propus prin „doctrina Gherasimov" drept *războaie hibride* (a se vedea cazul simptomatic al confruntării din estul Ucrainei), ciocnirile militare au loc la nivel tactic, cu un număr mic de victime, în timp ce la nivel operativ și strategic dimensiunea *soft* a confruntării *hard* produce efecte la nivel informațional (atacuri cibernetice, influențare psihologică etc.).

Despre războiul care dă seama de gradul de civilitate al epocii au vorbit mulți sociologi. Este remarcabilă analiza complexității războiului și a legăturii intrinseci a acestuia cu societatea pe care o propunea, în 1915, părintele sociologiei românești, Dimitrie Gusti[6]: războiul este

(...) produsul simultan al unor nenumărate forțe materiale, morale, intelectuale și economice, cum ar fi: starea fizică a soldatului, starea sanitară, elan sau panică, aprovizionări, anotimp, teren, climă, întâmplare fericită ori întâmplare funestă. Războiul este mult mai mult decât o simplă chestiune de strategie, aprovizionări și armament, căci el rezumă o întreagă epocă istorică, toată știința, toată economia, toată cultura, toată tehnica unui timp se oglindește într-însul! Căci elementul pur omenesc al războiului din ce în ce mai mult este înlocuit cu unul rațional impersonal, care este instrumentul de lupta. Așa că adevăratul studiu adâncit al războiului ar conține o întreagă enciclopedie a timpului, la care ar trebui să contribuie toate științele: geografia, fizica, chimia, mecanica, meteorologia, biologia, medicina, psihologia, etica, istoria, pedagogia, sociologia, dreptul s.a.m.d.

Cum se face însă că civilitatea străzii pălește acum când societățile au îmblânzit războiul, când efectele acestei forme de agresiune socială sunt din ce în ce mai reduse, când doar terorismul alimentat de ură și de lipsa educației produce o angajare asimetrică din punct de vedere moral? Cum se face că barbarismul străzii întrece ca intenție distructivă proiecția echilibrată din așa-numitul Război Bazat pe Rețea? Nu știm, dar probabil că *mitologia agresiunii* e posibilă doar acolo unde cuvintele Sfântului Augustin nu au cum să producă reverberații: „Pacea este mai importantă decât războiul pentru că scopul războiului este pacea în timp ce scopul păcii nu este războiul".

Note

1 Din fericire, în indicatorii dimensiunilor culturale propuși de Hofstede (varianta actualizată, pe 6 dimensiuni: distanță față de putere, individualism vs. colectivism, masculinitate vs. feminitate, grad de evitare a incertitudini, orientare pe termen scurt vs. lung, indulgență vs. constrângere), societatea românească (având acordate 42 de punte dintr-un total de 100) este o societate relativ feminină, în care se regăsesc valori precum calitatea vieții și grija față de ceilalți.

2 Definiție adaptată după C.O.N. Moser și C. McIlwaine. (2004). *Encounters with violence in Jamaica, Latin American and Carribean Colombia and Guatemala.* London: Routledge, v. C.O.N. Moser și D. Rodgers. (2005). *Change, Violence and Insecurity in Non-Conflict Situations.* London: Overseas Development Institute. p.35

3 Clausewitz, Carl von. (1982). *Despre război.* Operă postumă a generalului Carl von Clausewitz. Studiu introductiv, note și verificarea științifică a textului de general-maior dr. Corneliu Soare. București: Editura Militară. p.35.

4 V. p.202 din lucrarea lui J. David Singer. (1989). The political origins of international war: a multifactorial review. În Jo Groebel & Robert A. Hinde (eds.), *Aggression and War: Their Biological and Social Bases.* Cambridge: Cambridge University Press.202-229.

5 J.H. Goldstein. (1989). Beliefs about human aggression. În Jo Groebel & Robert A. Hinde (eds.), *Aggression and War: Their Biological and Social Bases.* Cambridge: Cambridge University Press. pp.10-24.

6 Dimitrie Gusti. (1970), *Opere,* vol.IV. București: Editura Academiei R.S.R. p.138.

■

Poeme în proză

Tom Nisse

Tom Nisse

Tom Nisse este un poet luxemburghez de limbă franceză, care trăiește la Bruxelles. Interesul său pentru artă permite imersiuni interesante ale reprezentărilor plastice în limbajul poetic. Traduce literatură de limbă germană. A publicat mai bine de 15 titluri de poezie și proză scurtă, printre care *Reprises*, Éditions L'Arbre à paroles 2011, Diasporas, Éditions Tétras Lyre, 2013, *Reprises de positions*, Éditions Microbe 2013, *Après*, Éditions Phi 2015, *Contre la tactique de l'horloge*, Éditions Dernier Télégramme, 2016 etc.

Materialul volumului O verificare a originii (Une vérification de l'origine, Éditions Hydre, Luxembourg, 2017) împletește discursul poetic cu imagini ale unor decoruri urbane – de la vegetația luxuriantă a parcurilor luxemburgheze la fragmente de viață asumate cultural, reminiscențe ale unei lumi pe care autorul o poartă cu sine, guvernat de spiritul tutelar al prezentului. În timpul unei lungi plimbări înregistrate pe reportofon de-a lungul unei zile de vară, poetul fixează în magma amintirilor reflecții despre artă, panici contemporane, schițe ale unui proiect artistic. Transcrierile sunt marcate și de inserții ulterioare, redate cu caractere cursive.

O zonă gri, în preajma răsăritului. Aici era stația de autobuz, cea în care coboram în fiecare dimineață pentru a merge la liceul care poartă numele unui ilustru om politic, aproape compatriot, constructor al Europei după cel de-al Doilea Război Mondial – al cărui nume nu-l voi dezvălui. Aici, în fiecare dimineață, îl vedeam pe T., factorul poștal, care-și făcea rondul și care era musulman, în ciuda numelui său tipic local. Recita versete, invocând poeți, surâdea, purta o barbă roșie și avea niște dinți stricați *prin frecventarea birtului*, trecea prin ceața răsăritului ducându-și căruciorul. Și tot aici se afla o tânără care voia să devină actriță, care visa poate la Kafka sau eu visam la Kafka sau amândoi visam la Kafka, oricum aici ne întâlneam, fără să ne atingem vreodată, ea m-a rănit cum numai adolescenții pot fi răniți în situații similare. *Purta cu nonșalanță la urechi niște flori miniaturale închise ermetic într-o picătură de sticlă. În ecranul dimineții părea ca o întrupare a melancoliei. Era trezirea erotică a unei fascinații pline de furie împotriva masculinității.*

*

Tăind strada, sub castanii gigantici, în fiecare dimineață, înainte de începerea orelor la liceu, mă plimb cu G., unul dintre singurii punkiști ai orașului. Un tânăr simpatic, furios și trist. Pășim pe castane, pe frunze și pe vreascurile care ne conduc spre o parte a zidurilor orașului. Coborâm pe o cărare în pantă, câțiva pași, totul este verde și foșnitor, foarte verde, verde intens, vara este nemiloasă cu orașul. De ceva vreme, amintirile au devenit pâcloase, luminate spectral ca petele solare care se strecoară printre frunze și încremenesc lent pe asfalt. Ambasada Statelor Unite îmi rănește ceafa. Locul spre care mă îndrept alături de G., pentru a ne așeza pe o bancă să fumăm hașiș, ca parte din ritualul nostru matinal, în timp ce îi vorbesc despre Pablo Neruda, iar el de Jello Biafra, privind amândoi valea Luxemburgului, această rană uriașă, dominată de podul roșu *împrejmuit acum de un dispozitiv anti-suicid de plexiglas având contururi negre de șoimi lipiți pe perete* – pe care mă plimbam primăvara alături de onesta și emoționanta și impulsiva poetă franceză Edith Azam – din spațiul în care ne aflam, banca pe care ne așezasem s-a făcut loc pentru un teren de tenis. Mă reîntorc. Aveam ochii flămânzi, eram împotriva acestei lumi în care fusesem băgați cu forța, marionete care încep puțin câte puțin să-și rupă firele și deprind stângaci abilitatea propriilor membre, așezați în fața văii, trecându-ne jointul de la unul la altul, câteodată, chiar dacă pesimiști, cu o neliniște aproape îndrăgostită în voce.

*

Zgomotul unui șantier uriaș urcă din vale. Soarele îmi atinge ușor fruntea, în timp ce merg spre liceu, unde José Ensch , minunată doamnă a poeziei luxemburgheze, m-a încurajat, în amintire, să pășim împreună. *Fiule, sfidează calvarul pe care orașul și cerul îl etalează în fața ta, mergi contra cultului, adulmecă sucul cărnii, savurează căderea astrului în propriul stern.* Și liceul e în șantier. Schele peste schele. Albastrul cerului este sfâșiat în toate părțile. Schele și palisade de tablă imaculată. Las în urma mea liceul și traversez bulevardul. Nu găsesc mașini vechi, murdare și simpatice pe aici. Doar automobile strălucitoare ale burghezilor parveniți. Braseria din colț, *când conștiința timpului* mă înhăța și-mi venea să iau o bere sau două, la șapte dimineața, și-a schimbat numele și reclama. Ajung la Glacis , mare suprafață plană, parcare care adăpostește uneori circul și apoi, în timpul verii, petreceri nesfârșite. Încremenesc pentru o clipă, tot așa cum rămâneam țintuit frecvent când ieșeam de la cursuri, cu mintea plină de gânduri, hărțuit de tot soiul de întrebări, cât valorează lumea asta, ce e cu noi pe lume, cum de o stăpânim? Atât de mărunte ne sunt visele. *În orice caz, ceva este sigur, nu mai avem nevoie nici de zei, nici de stăpâni.* Greutatea întrebărilor, o mare deznădejde care începea să șlefuiască chipul *inocent și concentrat*, să dea vitalitate mușchilor care contractau degetele *sirene* împrejurul unei vieți gata să fie apucate. Pe bune că mașinile sunt foarte scumpe aici.

*

Adolescentul care se plimba pe Allée des Résistants et des Déportés avea mintea plină de refuz. Al unei absențe a valorilor, o absență totală a valorilor cu care s-ar putea identifica, *o enciclopedie a istoriei picturii, în care Klee a lovit dintr-o dată cu o simplitate aparentă, Ernst Ludwig Kirchner și Munch cu tonuri care străpung și denunță psihozele imperativelor occidentale, apoi a venit rândul lui Picasso, Vlaminck, Max Ernst să lovească fără menajamente, și Goya să renunțe flamboaiant la lumină, în vreme ce Schiele mutilează și contorsionează răul afectiv, făcând trimitere la erotism, apoi hipersensibilitatea de pe chipurile și zările lui El Greco: instigând la tatonări de poeme scrise pe fața ascunsă, îndemnând să se încreadă în calea libertății*, refuz al unei vieți rigide, refuz al unei sorți deja trasate. Nu-i așa că dezorientarea este cea mai bună metodă de a te sustrage unui destin prestabilit? La capătul străzii *sirenelor* se află biserica ortodoxă rusă, cu patru mici turele albastrate, iar în centru turela principală, aurită. *Bertold Brecht, însoțit de un miros de ceapă, care trezea sentimente politice.* Ajung la intersecția care mă duce spre Belair. E momentul să fac o pauză și să fumez o țigară. Clădirea impunătoare cu fațadă de sticlă care se zărește la colțul intersecției se numește Maison de l'Orientation .

Traducere din limba franceză și prezentare
de **Irina-Roxana Georgescu**

Note

1 Poetă luxemburgheză (7 octombrie 1942 – 4 februarie 2008). Volumul *Dans les cages du vent* (*În cuștile vântului*) a câștigat Premiul Servais în 1998.

2 Piața Glacis (Fouerplaatz)

3 Cartier în partea de vest a orașului Luxemburg

4 Casa Îndrumării

■

Despre receptarea spiritului nipon

Mircea Moț

La editura clujeană „Limes", Mihaela Hașu Bălan publică un substanțial studiu, în două volume, despre direcțiile majore în receptarea spiritului nipon în spațiul literar și publicistic românesc în perioada 1920-2010. Volumul a fost inițial teză de doctorat la profesorul și scriitorul Ștefan Borbely, ceea ce constituie o garanție în plus a seriozității demersului tinerei autoare.

Mihaela Hașu Bălan este interesată de receptarea literaturii japoneze din perspectivă literară în primul rând. Autoarea își propune un studiu asupra receptării literaturii japoneze pe diferite paliere, după cum însăși subliniază într-un semnificativ *Argument:* „unul istoric, în care se va vedea diferența de percepție și recepție în cele două secțiuni istorice ce încă ne definesc, și anume perioada antedecembristă și cea postdecembristă, altul social, sesizabil în diversele forme de mediatizare(reviste culturale, literare, ziare, ediții în volume), iar un altul cultural, detectabil, în funcție de nivelul orizontului de așteptare al lectorului, în imaginea culturii japoneze așa cum apare în literatura tradusă și, deci, accesibilă publicului român". Cercetătoarea este preocupată în special de perioada modernă a literaturii japoneze, acea perioadă „occidentalizată", urmărind în egală măsură „intruziunea vestică în mentalul colectiv și în imaginarul cultural", dar și „reminiscențe autohtone, care, împreună cu aportul de alteritate culturală, socială, economică și politică va constitui o entitate socio-culturală diversă", dar „profund japoneză". Perspectiva este cu atât mai seducătoare cu cât- și autoarea accentuează acest lucru- japonezii au trecut cultura occidentală prin mentalitatea proprie, rezultând de aici o identitate căreia autoarea îi acordă toată atenția.

Un prim volum conturează o necesară introducere în „artisticul „ japonez, atât modern, cât și contemporan (contextul cultual-politic, sincretismul religios, semnificații ale relației război și pace" constituie autentice repere).

Capitolul *Receptare: cadru teoretic* are în centrul atenției, ca un preambul la studiu, o serie de teorii ale receptării, apelându-se dezinvolt la un Umberto Eco (cel din Șase plimbări prin pădurea narativă, în primul rând, la Wolfgang Iser ori la Antoine Compagnon (cu *Demonul teoriei. Literatura și bunul simț)* sau, de la noi, la Paul Cornea, cu binecunoscuta sa *Introducere în teoria lecturii.* Ceea ce reține în mod deosebit atenția aici este relația dintre opera literară și cititor, Mihaela Hașu Bălan insistând asupra faptului că cititorul re-creează opera, sub semnul unei legitime complicități cu autorul, dar, mai ales, ascultând și dând dreptate acelei intenții a textului despre care vorbește Umberto Eco. Acest capitol constituie, într-un fel, punctul de plecare al unei lecturi seducătoare, venită din partea unei cititoare capabile să sesizeze acea amintită „deschidere de natură ontologică și epistemologică către celălalt", cititorul „«funcționând» ca motor de căutare, o căutare a lumii și a sinelui". Amintind în continuare tipurile de receptare (literară, istorică și critică), Mihaela Hașu Bălan abordează un al patrulea tip de cercetare, „exploratorie", care „sondează un teren vulnerabil, instabil, acela al mișcării fluctuante a interviului, audienței literare, iar pe un alt palier, a blog -ului".

Autoarea urmărește cu atenție, cu multă conștiinciozitate chiar, imaginea literaturii japoneze în presa culturală românească, făcând o necesară distincție între perioadele reflectării acestei literaturi în viața editorială românească.

De un interes deosebit mi se pare capitolul rezervat receptării critice a literaturii nipone, moderne și contemporane, traduse în românește. După un „scurt parcurs istoric"(cu atenția concentrată asupra modernității literaturii din Japonia), odată înțeles contextul social-politic și cultural al Japoniei moderne, Mihaela Hașu Bălan urmărește impactul pe care literatura japoneză îl are asupra cunoașterii occidentale. „E «nebună» sau « firească» această literatură, având în vedere realitatea istorică, neexperimentată niciodată de occidentali?", se întreabă autoarea.

Substanțiale mi se par de asemenea paginile ce cuprind exegeze ale unor importante opere literare japoneze traduse în românește. Mihaela Hașu Bălan abordează aici „teme literare marcante ale literaturii moderne și contemporane", rezervându-și „libertatea de a croșeta analitic pe marginea textului literar", pe care, pe bună dreptate, îl consideră de o „profunzime răvășitoare". Autoarea optează pentru grila occidentală de interpretare, atenția concentrându-se supra substanței invariabile a literaturii, a umanului „manifestat cu aceeași intensitate indiferent de cultură". Faptul este cu atât mai motivat cu cât nu este ocolită funcția ficțiunii, în primul rând, consideră autoarea, de a exorciza frământări și atitudini ale individului în fața realității. Mihaela Hașu Bălan trece în revistă „temele" literaturii nipone din perspectiva unui critic ce nu rămâne tributar abordării exclusiv tematice a creației. Iubirea („temă predominantă") este urmărită în relația cu spectrul morții, autoarea sintetizând la modul convingător ipostazele iubirii în operele unor cunoscuți scriitori japonezi, mai exact la Inoue Yasushi, cu *Pușca de vânătoare*, la Yukio Mishima, cu iubirea adolescentină ori matură, la Yasunari Kawabata. Femeia, erotismul, alienarea și absurdul existenței sunt menționate ca repere ale unui context în care autoare își va derula convingător demersul interpretativ. Tânăra cercetătoare dovedește aici indiscutabilele aptitudini ale unui critic literar la care seriozitatea abordării și finețea comentariului sunt calități definitorii. Unghiul tematic îi asigură perspectiva necesară spre specificul estetic al operelor. Am în vedere *Autismul în literatură și identitatea ființei de hârtie. Problema identității între luptă și renunțare.* Punctele de vedere sunt transcrise cu personalitate: „Literatura modernă și contemporană japoneză nu mai păstrează nimic din evanescentul poeziei haiku sau din frumusețea misterioasă a prozei tradiționale și chiar moderne timpurii, ce ne aruncă fără colac de salvare în adâncimile întunecate ale imaginarului postnuclear, un imaginar scindat între o lume pe care nu o mai recunosc și o avalanșă de spectre occidentale". Foarte meticulos este urmărită criza identității, la Kobo Abe (perioada modernă) și la Murakami Ryu (postmoderne). Convingătoare rămâne lectura romanului *Bărbatul-cutie* al lui Kobo Abe, lectură pe parcursul căreia Mihaela Hașu Bălan trimite la lucrări de referință care se armonizează cu punctele de vedere ale autoarei: „Accentele kafkiene și atmosfera becketiană abundă la o lectură avizată, însă succesul acestei proze constă în capacitatea autorului de a contura un labirint al rătăcirilor interioare ale personajului a cărui lume, redusă fizic la dimensiunile unei cutii, reverberează în cercuri concentrice pînă la acapararea întregii existențe". În situația unui Murakami Tyu, preferința autoarei pentru „viața" din operă este evidentă: „Personajele ficțiunilor lui Murakami Ryu sunt mai degrabă atacatori decât victime. Kiku și Hashi, protagoniștii romanului, luptă întreaga lor existență, de multe ori în mod inconștient, pentru a-și găsi rădăcinile, identitatea aruncată odată cu trupurile lor plăpânde în cutiile de bagaje". Alți importanți scriitori niponi sunt abordați de Mihaela Hașu Bălan din perspectiva interculturalității. Autoarea urmărește imaginarul acestora prin contactul lor cu spiritualitatea europeană, fapt ce-i permite să surprindă profilul distinct al acestor scriitori. În cazul lui Mishima, căruia Marguerite Yourcenar i-a dedicat celebrul eseu *Mishima sau viziunea vidului,* se reține ideea că romanele sale „sunt traversate de estetism" (teoretizat de autor), „subiectul narativ fiind de multe ori pus în umbră, deoarece însăși formula autoreferențială, subiectivă, a shasetsu-ului caută să exploreze pârghiile interioare ale spiritului, ale vieții și ale tragismului care iese din ele". Specificul scriitorului este urmărit atent și atunci când se comentează *Soare și oțel:* „Prezența explicită a cititorului în text, descrierea artistică, limbajul poetic, fac din acest discurs o metaforă a confesiunii literare, în care ficțiunea se inter-corelează cu spiritul biografic. Construită ca analiză psihologică, proza atrage prin limbajul metaforizant și analitic, prin înglobarea în conținutul ideatic a referințelor europene". O mențiune aparte pentru capitolul *Demitizare și desemantizare în romanescul nipon contemporan,* inițial o comunicare susținută la Conferința internațională a doctoranzilor în Filologie de la Universitatea „Petru Maior" din Târgu-Mureș.

Cel de-al doilea volum, urmărind *Reflectarea spiritului nipon în artisticul românesc* (în presa culturală românească. în literatura perioadei 1920-2010 sau în exegetica românească) întregește profilul unui cercetător atent și serios, ale cărei opinii asupra spiritului nipon(și nu numai) merită atenția cuvenită.

■

Cu „pianul călător” prin România secolului XX

Eugen Cojocaru

Teatrul Național clujean a sărbătorit Centenarul Marii Uniri la Festivalul Teatrelor Naționale (28.11-5.12) cu interesante producții teatrale românești realizate în România și Republica Moldova. Dintre cele două ale Naționalului bucureștean am remarcat *Dumnezeu se îmbracă de la second hand*. Autorul Iulian Margu susține un teatru real pentru spectatori, nu împotriva lor: „Nu un teatru estetizant care să ne creeze complexe, că poate nu înțelegem noi și e mai bine să tăcem”. A făcut filme din școală, piesele sale erau jucate, înainte de 1990, doar cu trupe de amatori pentru că spuneau adevărul, în tranziție a primit mai multe premii și a înființat o televiziune la Râmnicu Vâlcea, de unde nu vrea să plece. Textul se joacă din 2014, a precizat regizorul Ion Caramitru (care semnează și ilustrația muzicală) într-o discuție cu actorii și publicul, la final, tot prin „mână divină”: „Mă întorceam cu Horațiu Mălăele, în microbuz, de la un turneu. El a coborât și a uitat, necitit, textul primit. L-am lecturat dintr-o suflare. L-am sunat și i-am zis: Îmi pare rău, prietene, ăsta îl fac eu – Dumnezeu așa a vrut!”

De la început, impresionează scenografia ingenioasă – excelentă Maria Miu –, pe scenă turnantă, cu mai multe spații specifice momentelor și personajelor – un salon modern, unul 1900, altul 1930 și două camere de bloc, anii ’50, unite de o „ușă” inexistentă, în centru. Totul se învârte repede, anticipând „caruselul” istoriei și personajelor cu destinele lor. Se oprește în actualitate: hoțul Buză / Dorin Andone și colegul tânăr Lae / Lari Giorgescu sunt în *living*-ul vilei unuia dintre numeroșii onoroși „afaceriști” de azi și n-au remușcări să ia tot ce e valoros. Lae descoperă pianul Pleyel al bunicilor săi, boieri neaoși vâlceni cu dragoste de țară, dezmoșteniți samavolnic de bolșevicii veniți la putere. Interpretează Chopin (lite-motiv muzical), însă Buză îl alungă amintindu-i că a făcut pușcărie, când găsise un pian, la o spargere, și a cântat până a venit poliția! Lae acceptă cu condiția să-i spună odiseea celebrului instrument cumpărat de bunicul său cu prețul unei întregi moșii – a fost al lui Chopin! Așa, un „pian capitalist” ne povestește întreg secolul XX, cu apogeul bolșevismului în România... Pleyel-ul se „plimbă” prin centrul scenei turnante, ca printr-o *axis mundi* unificator-lămuritoare, trecând de la bunicul Dimitrie / Armand Calotă, care l-a cumpărat în ciuda neînțelegătoarei consoarte Elefteria / Teodora Mareș, la fiica lor, Elena / Fulvia Folosea, rămasă fără soțul Iorgu / Ioan Andrei Ionescu, arestat de bolșevici, mama Elizei / Carmen Ungureanu, care va trebui să-și câștige o existență precară ca profesoară de pian și să fie fericită că n-a ajuns să lucreze în fabrică! Desigur, totul e prezentat ca „puzzle” și regizorul mărturisește pertinent: „povestea de bază e desfăcută în mai multe compartimente, reprodusă în mai multe epoci, refăcută abia spre final...” Ajungem la destinul nepoatei Eliza, singură cu pianul în camera ei de bloc și „vecinul de perete”, sensibil și timid mecanic de locomotivă, Manole / Eduard Adam, care îi savurează concertele anonime. Totul e legat prin povestirile lui Lae, ajuns hoț, prin bătaia de joc a epocii bolșevice, în casa Scorpiei (Teodora / Florina Cercel), cum e poreclit personajul în oraș. Buză: *Ei îi aparține jumate din oraș!* El descrie cum a ajuns la ea: s-a ascuns într-o biserică, să „împrumute” cutia milei, după slujbă. *Scorpia* a venit, i-a dat pe toți afară inclusiv pe preot, deși era slujbă, și s-a dus la altar, în spatele căruia era el. Așa a surprins-o „dialogând” cu Dumnezeu, rugându-l să mai câștige o licitație prin mită și alte matrapazlâcuri ale ei: *Nu mai ai la cine să te rogi, Dumnezeu e cu ei! Cum să nu furi de la ei!?* În ciuda „puzzle”-ului dramatic, sunt clare trei „coloane” temporale și de destin: Buză și Lae - actualitatea, bunicii tânărului „hoț”, Elefteria și Dimitrie și părinții lui, Elena și Iorgu, care au trăit măreția unei epoci elevate și de succes a României. Apoi decăderea lor până la Eliza și Manole zbătându-se în chingile unei barbare epoci aduse de comunismul asiatic rusesc. Cu tot dramatismul care continuă și astăzi, textul piesei, Ion Caramitru și actorii reușesc să o redea într-o melancolic-atractivă tonalitate *râsu’-plânsu’* prin clișeele care, acum, ne par naiv-romantice: cântece patriotice etc.

Un comic debordant, pendulând între mimică, gestică și slap-stick se datorează lui Eduard Adam, care și-a lucrat rolul cu maximă dragoste de detaliu, reușind să provoace multe hohote de râs din orice, până și modul cum se așează pe canapea, invitat prima dată la Eliza. Îndrăgostirea lor, mutatul împreună, prima noapte (în nostime pijamale retro) după nuntă sunt micro-scenete de mare savoare „duplicitară”: comic, nostalgie, dramatic... Și Dorin Andone dă dovada unui umor nativ, bine cizelat în desfășurarea rolului – găsește dulapul cu fracuri, se îmbracă și dansează cu Lae elegantul vals în „haine de second hand”. Buză a fost un renumit profesor de dans, „decăzut” când soția l-a părăsit. Lari Giorgescu, liantul-povestitor al acțiunii, imprimă personajului o detașare venită din maturizarea precoce la care l-a obligat destinul crud, dar care nu i-a luat optimismul și idealurile: „căzut” social, el încă visează să ajungă pianist, cum și-a dorit până la 12 ani, când și-a pierdut și mama.

Flash-back-urile demonstrează cine sunt adevărații hoți de ieri-azi, făcând din Buză și Lae doi *Robinhoods* moderni, care iau înapoi, cu ajutorul lui Dumnezeu, ce le-a fost furat... Nu se pot despărți de pian și sunt surprinși de *Scorpia* Teodora și doi jandarmi / Viorel Florea și Andrei Călin. Lae are ideea genială să profite de secretul dialogurilor ei cu „Dumnezeu”, arătând că știe de jafurile mascate în cumpărări de fabrici etc., mituind guvernanți și funcționari din ministere! Întrebând îngrozită cum a aflat, Lae ia o poză de „Dumnezeu” și-i amintește că i s-a adresat de atâtea ori în biserică - lovitură de teatru în stilul hâtrului și istețului Till Eulenspiegel, renumitul Păcală flamand! Oripilată de consecințele unei dezvăluiri publice, *Scorpia* le lasă milioanele găsite, inclusiv pianul Pleyel, pe care trebuie să-l transporte chiar jandarmii. Și-au mai dat concursul: pian - Mihai Ungureanu, *lighting design*: Chris Jaeger.

Două ore și zece minute au trecut ca într-o cutie magică de cinema, tehnica juxtapunerii de montaj filmic a piesei, ritmul rapid al trecerii de la o epocă la alta, jocul perfect al tuturor actorilor, scenografia și muzica subsumate unei regii fără cusur, care lasă „frâu liber”, mărturisește în dialog Ion Caramitru, tuturor actorilor să „completeze” personajele cu intuiția și talentul lor reușesc împreună o bijuterie a dramaturgiei românești contemporane. Spectatorii au aplaudat – fără trucuri muzicale ritmate, care au rostul să anime aplauzele – îndelung și călduros întregul ansamblu bucureștean. ■

Andrei Tarkovski

Ioan Meghea

Ise mai spune, în engleză, și *film director*, omul prezent în toate momentele creației unui film. Mă întrebați ce face el? Elaborează decupajul regizoral, stabilește distribuția, avizează schițele de decoruri și costume, coordonează actorii la filmare, conduce propriu-zis filmarea, efectuează montajului de film, definitivează coloana sonoră și nu în ultimul rând, stabilește forma finală a filmului. Să fi uitat ceva? Nu cred. Da, el este creatorul sau mai simplu, REGIZORUL...

Oamenii aceștia sunt de două feluri. Unii care prin meșteșugul lor răspund nevoilor publicului și care folosesc șabloane dovedite a fi de multe ori eficiente. Ei se mai numesc și autori comerciali. Alții sunt interesați în primul rând de opera pe care o creează, dornici să scoată în față genul și să confrunte publicul cu o viziune artistică cât mai originală. Aceștia vor rămâne mult timp în memoria noastră și de obicei, când discutăm despre un film de-al lor, începem cu fraza „e regizat de..." și pe urmă povestim despre actori, scenariu și alte ingrediente ale peliculei.

În rândurile care urmează am să vă povestesc despre un regizor al cărui limbaj vizionar și liric nu a prea fost acceptat în patria sa. Andrei Tarkovski, pentru că despre el este vorba, a avut în filmele sale de început o viziune destul de socialistă. Să nu uităm, se născuse în Uniunea Sovietică, în mijlocul unui sistem opresiv și într-o vreme când Stalin declara tranșant „Cine nu e cu noi, e împotriva noastră". Omul Tarkovski se născuse într-o lume absurdă, pregătindu-se să trăiască într-un timp absurd.

În luna aprilie a anului 1932 Andrei Tarkovski se năștea în orașul Zavrajie, în familia lui Arseni Aleksandrovici, un celebru poet și traducător, și a Mariei Ivanovna Vișniakova, licențiată a Institutului de Litere „Maxim Gorki". Omul acesta a avut o copilărie tristă. Când avea doar cinci ani, în 1937, tatăl lui a plecat, părăsind familia pentru o altă femeie și Andrei a rămas singur. Întâmplarea aceasta i-a marcat copilăria și întreaga existență punându-și puternic amprenta asupra personalității omului și artistului de mai târziu. Filmul *Copilăria lui Ivan* va fi o peliculă încărcată de amintirea și tristețea unei anumite copilării. O altă peliculă cu note autobiografice o să fie și *Oglinda*, o istorie frumoasă închinată trecerii ireversibile a timpului și dedicată familiei dar și o peliculă care a șocat publicul rus cu finalul său teribil de deschis și cu tehnicile cinematografice extrem de occidentale. Primii lui ani au fost plini de căutări. A studiat muzica, pictura, sculptura, limba arabă și a terminat muncind ca geolog în Siberia. Ciudat periplu... În 1956 a intrat la Institutul central de cinematografie al URSS la Moscova unde a făcut patru ani la clasa marelui regizor Mihail Romm. Atunci a realizat câteva scurtmetraje care arătau o puternică influență a neorealismului italian. Încă de atunci se pregăteau filmele lui atât de inovatoare și de lipsite de compromisuri...

Andrei Tarkovski a trebuit să se confrunte cu obstacole mari acasă, în Uniunea Sovietică unde cenzura îi judeca mereu filmele considerate neconforme cu principiile și cerințele artei sovietice. Filmul său, *Andrei Rubliov* realizat în 1969, a fost admis de autoritățile sovietice să meargă la Cannes abia în ultima zi de festival pentru a evita o eventuală nominalizare și premiere. Filmul a fost interzis în URSS până în 1971. Tarkovski a considerat acest film drept cel mai bun exemplu pentru a arăta lumii care este adevaratul rol și care este responsabilitatea artistului în societate. În ciuda acestor probleme, a continuat totuși să filmeze. Așa au apărut peliculele sale care vorbesc despre izolare, despre implicarea spirituală, despre rolul omului pe acest pământ. Cât de frumos declara acest om cândva: „Arta se adresează tuturor, în speranța că va produce o impresie, că va fi simțită înainte de toate, că va produce un șoc emoțional și va fi acceptată... Creația este unul dintre momentele de preț în care ne asemănăm Ziditorului; de aceea n-am crezut niciodată într-o artă independentă de Ziditorul suprem, nu cred într-o artă fără Dumnezeu".

Aș vrea să mă opresc o clipă la una din cele mai teribile teme abordate de Tarkovski și anume la prăpastia dintre știință și religie și, nu în ultimul rând, la viitorul omenirii confruntate cu amenințarea nucleară. Filmul *Călăuza*. A fost ultima peliculă făcută de regizor în Rusia. Scenariul a fost făcut după romanul *Picnic la marginea drumului* scris de Arkadi și Boris Strugațki. Atunci când am citit acest roman am considerat că este una din cele mai reușite producții literare SF. În film sunt trei personaje. Fără nume! *Stalker* înseamnă călăuză, *Profesorul* este omul rațional și celălalt este *Scriitorul*, omul intuiției. Călăuza îi va conduce pe cei doi într-o Zonă, un loc interzis unde – atenție! – speranțele și visele oamenilor se pot adeveri. Toți cei ce pornesc spre Zonă, pornesc în căutarea fericirii. Teribilă idee! Până la urmă, spectatorul realizează că Tarkovski, în acest film își pune întrebări fundamentale despre umanitate, memorie, dorință și disperare. Ce poate fi mai frumos decât să aflăm răspunsurile la aceste întrebări! Filmul lui Tarkovski, o peliculă încărcată de subînțelesuri, simboluri și imagini artistice, care redă cu măiestrie viziunea acestuia asupra naturii umane, continuă să fie de actualitate și încă să stârnească publicul. Închei această poveste prin cuvintele doamnei Diana Cristea: „Filmul *Călăuza* reprezintă o alegorie a călătoriei spre căutarea adevăratului eu. Este o călătorie lungă și anevoioasă. Pe acest drum vom fi încercați de durerile și patimile noastre și există probabilitatea ca nemaiputând îndura aceste dureri, vom renunța. Însă și dacă vom ajunge totuși la finalul ei, este necesar să acceptăm adevărul cu umilință și pe cât se poate să încercăm a ne schimba". Frumos spus!

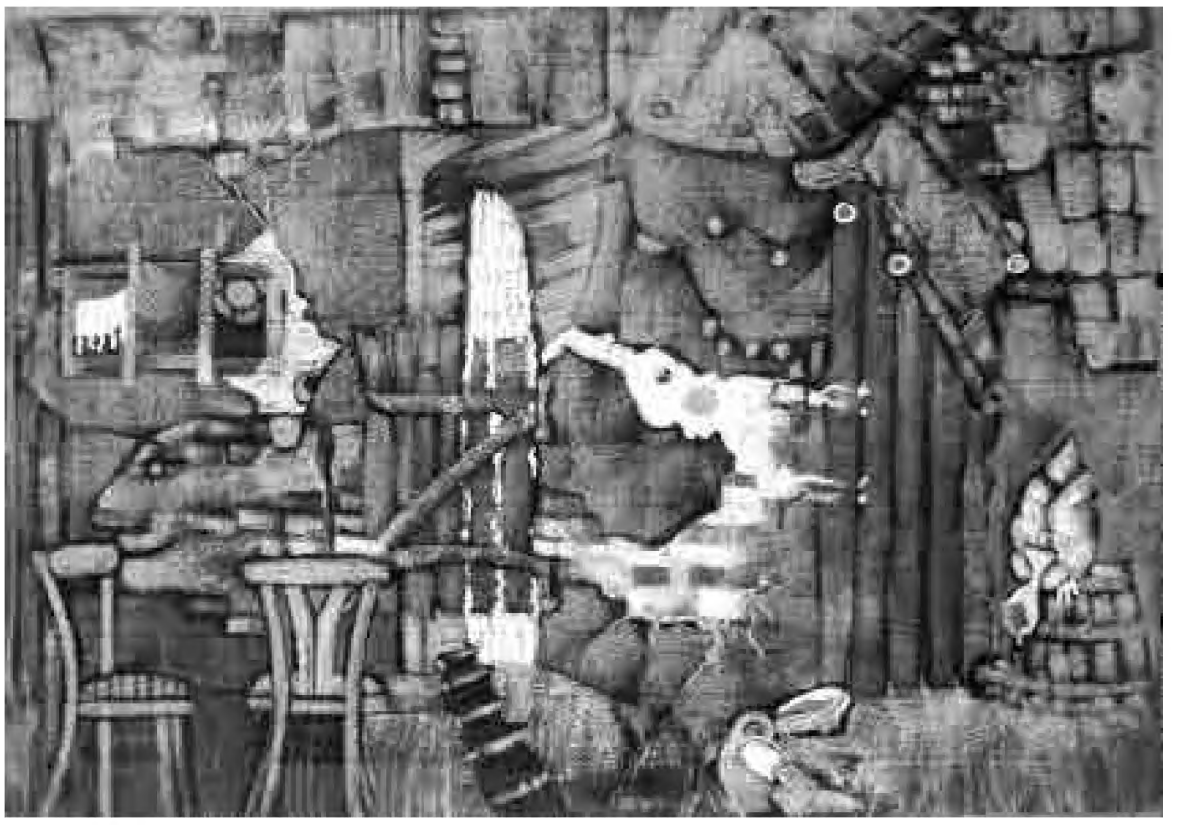
■

Lucian Liciu

Cheia succesului (2015), ulei pe pânză, 120 x 100 cm

Imago. O lume a misterului și a culorii

Iakob Attila

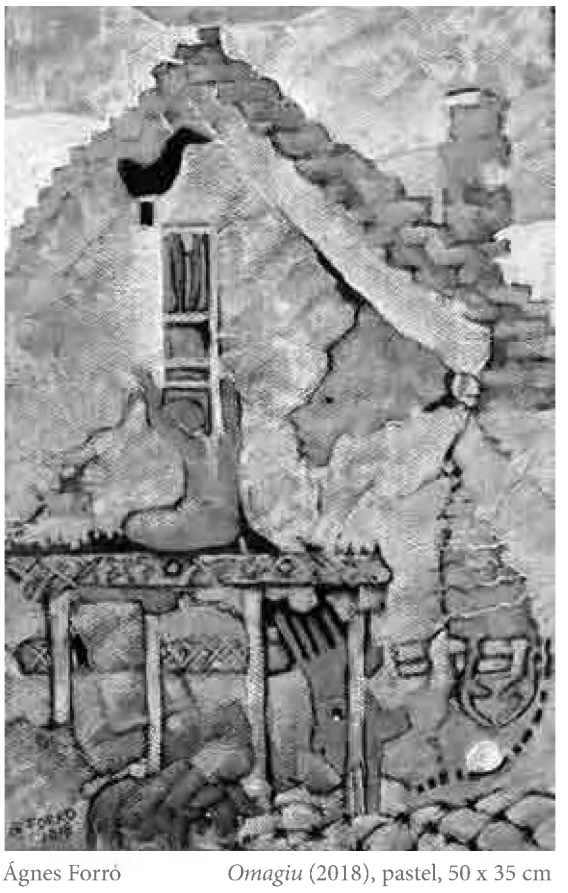


Ágnes Forró — *Fețe pe perete: Larva* (2018), pastel, 35 x 50 cm

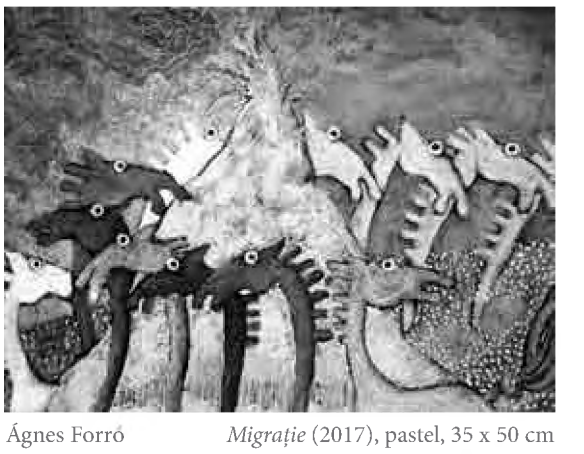
Arta misterioasă și colorată a lui Forró Ágnes este mai mult decât o imagine pură a unei narațiuni, este simbioza dintre vizual și o dimensiune ascunsă, nevăzută a unei lumi pline de splendoare. Construcția simplă a poveștii, cu elemente specifice care definesc nu numai limitele universului creaționist a artistei, reprezintă și o ancoră în timp și spațiu pentru spiritul călător care îndrăznește să se aventureze în această lume. Geamul, ca element central în acest context, este mai mult decât un obiect utilitar sau un simbol simplu, el este, în mare parte, poarta spre un univers ascuns și marcat de necunoscutul permanent. Geamul oferă o perspectivă dublă, în care subiectivismul și relativismul celui care privește prin el oferă oportunități infinite pentru imaginația descătușată. Prin geam putem vedea nu numai minunile lumii exterioare, ci putem face o incursiune în lumea misterioasă a căminului, putem observa nu numai suprafața sau aparența magnificului, ci și minusculului și specificul restrâns a unei încăperi sau a sufletului uman. O lume a poveștilor, o lume a realităților văzute și nevăzute, unde imaginarul descătușat te poate face să te simți acasă sau un străin ca Alice în țara minunilor. Lucrările reprezintă o lume în care povestea și povestitorul se contopesc și creează un univers al echilibrului și al frumuseții și simplicității vizuale încărcate de bagajul semnificativ al sentimentului și subiectivului personal. Punctele cheie sunt reprezentate de perspective și obiecte de multe ori nesemnificative, dar care, în ansamblul și fibra lor, au un rol mai mult decât semnificativ în narațiunea pastelului. O lume a metaforelor, o lume a imaginarului, o lume a poveștii eterne. Dinamica și structura acestei metafore nu numai că ne oferă imaginea unui imago veritabil, ci și a unei maturități, a unei lumi interne marcate de diverse etape de evoluție și dezvoltare, unde creația artistică este mai mult decât o simplă prezentare, o punere în scenă a unei idei sau gând. Pe de altă parte, nu trebuie trecută cu vederea nici înfățișarea acestei metafore, care este una marcată de viață și culoare vie. Scenele și imaginile lucrărilor sunt la fel de intrigante ca și cele ale subînțelesului narațiunii, ele ne atrag, ne provoacă să intrăm în lumea poveștii și a necunoscutului cu un suflet deschis la acceptarea tuturor miracolelor pe care aceasta ni le va oferi. Versatilitatea este doar o umbră în acest univers, deși jucăuș culorile și narațiunea trasează punți și piloni clari, oferă o structură lucrării, care devine astfel un ansamblu complex de forme și culori. Paleta coloristică și ușurința cu care artista face uz de ea denotă o stăpânire a ideilor și poveștii, oferă nu numai un element de stabilitate lucrării, ci inspiră siguranță și claritate celui care dorește să savureze sau să intre în această lume. Verdele, albastrul, roșul sau galbenul devin culorile predominante și jucăușe ale acestor imagini într-un fel care ne aduce aminte nu numai de poveștile copilăriei, ci ne cheamă spre un univers al plăcutului și esteticului liniștitor, unde armonia spațiului ne poate oferi o liniște sufletească nemaiîntâlnită.

Pe parcursul carierei sale, Forró Ágnes a oferit de multe ori astfel de surprize, unde mesajul vizual și cel sublim al narațiunii ne introduc într-un univers în care libertatea omului și a minții sunt maestrul suprem și unde relativismul devine elementul cheie al interpretării mesajului combinat. Ca absolventă a Institutului Ioan Andreescu (promoția 1986), Forró Ágnes pătrunde în lumea artei și a artiștilor prin expoziții personale și de grup. Pe lângă acestea, ea devine cunoscută în lumea publicațiilor clujene, unde lucrările ei devin o portavoce a unei lumi dinamice și armonioase, marcate de joc, de formă și de culori. Ultimele două decenii au reprezentat o etapă semnificativă în evoluția artistei, care devine din ce în ce mai prezentă pe scena artistică, iar lucrările ei sunt prezente în cadrul diverselor expoziții ale Breslei Barabás Miklós, sau cu ocazia altor expoziții anuale sau bianuale. Cu aceste ocazii, Forró Ágnes este remarcată nu neapărat prin cantitatea lucrărilor, ci prin calitatea lor, pline de dinamism, având o voce nu numai pozitivă, ci și una care revigorează sufletul celui care încearcă o incursiune în lumea spectaculoasă a creației ei. Astfel, expoziția *Imago*, deschisă la Galeria Parohiei Sfântul Mihail Cluj (str. Iuliu Maniu), devine o stație pe traseul evoluției, unde un set de idei transformate în lucrări devine probabil expresia cea mai clară a unui echilibru intern și a existenței unei viziuni asupra subiectului prezentat și a felului narativ complex prin care acesta este pictat pe suprafața de lucru cu ajutorul unei palete de culori vesele și jucăușe.

■



Ágnes Forró — *Omagiu* (2018), pastel, 50 x 35 cm



Ágnes Forró — *Migrație* (2017), pastel, 35 x 50 cm

TOP 2018

Silvia Suciu

Nicolae Grigorescu *Țărăncuță cu basma albă*
ulei pe pânză, 43,5 × 29 cm

La 10 ani de la criza economică din 2008, care a avut puternice repercursiuni și asupra pieței de artă, asistăm la un nou reviriment al vânzărilor operelor de artă. Acest lucru este marcat de vânzarea cu 450 de milioane de dolari a lucrării *Salvador Mundi* a lui Leonardo da Vinci (noiembrie 2017), adică o creștere cu 3% din totalul cifrei de afaceri pe piața de artă globală, în 2017. Față de anii precedenți, cifra de afaceri totală a licitațiilor de artă plastică din prima jumătate a anului 2018 a crescut cu 18%, ajungând la suma de 8,45 miliarde de dolari. S-a înregistrat o creștere masivă a vânzărilor din SUA de 48% (3,3 miliarde de dolari), care o plasează pe primul loc în clasament, urmată de China (2 miliarde de dolari) și Marea Britanie (1,9 miliarde de dolari). În țările Uniunii Europene s-a înregistrat o creștere substanțială: Franța +8%, Germania +17%, Italia + 22%. Deși vânzările din aria artei moderne continuă să fie cele mai intense, însumând aproape 50% din cifra de afaceri totală, indicele prețurilor la artă contemporană a crescut cu 27%. (cf. artprice)

În 2018, liderul în materie de vânzări pentru arta modernă rămâne SUA (cu o creștere de 10% a loturilor adjudecate față de anul trecut), urmată de Franța, China și Marea Britanie. Acest lucru se datorează vânzării Colecției Rockefeller, în licitația de caritate din 8 mai 2018, la Christie's în New York. După o campanie de publicitate de 6 luni, 10 zile de vânzări online și trei zile de vânzări în sală, la Christie's Rockefeller Center HQ, cele 1600 de loturi s-au vândut în totalitate. Suma obținută a fost de peste 832 de milioane de dolari, stabilind cel mai mare câștig obținut pentru o colecție privată și dublând recordul anterior obținut de Colecția Yves Saint Laurent și Pierre Bergé (443 milioane de dolari, la Christie's, în februarie 2009).

Adunată de-a lungul mai multor generații, piesele din colecția Peggy și David Rockefeller (1915-2017) reflectă pasiunea unei familii pentru arta impresionistă, americană și asiatică, arta decorativă engleză și porțelanurile japoneze, chinezești, coreene și europene. David Rockfeller a fost ultimul nepot supraviețuitor al lui John D. Rockfeller, om de afaceri american care a avut un rol important în consolidarea industriei petrolifere. El era considerat „cel mai bogat american din toate timpurile și cea mai prosperă persoană din istoria modernă", conform clasamentului „Top-ul celor mai bogați 10 oameni din toate timpurile". (www.askmen.com) Astăzi, prin numeroase acțiuni filantropice, familia Rockfeller susține cercetarea în întreaga lume. Toate veniturile obținute la licitația din februarie au fost investite în acțiunile de caritate inițiate de Peggy și David Rockfeller.

Despre colecția Rockfeller, Ronald Lauder (co-fondatorul Neue Galerie din New York) spunea: „Este cea mai bună colecție dintre toate. Picasso, Manet, Monet, Derain... Orice lucrare

Henri Matisse *Odaliscă cu magnolii (1923),* ulei pe pânză, 60 x 80 cm, colecție particulară

Claude Monet *Nuferi înfloriți* (1914-1917)
ulei pe pânză, 160 x 180 cm, colecție particulară

am văzut în casele familiei Rockfeller reprezenta cel mai reușit exemplu din opera unui artist. Și tot el continuă: „Pentru mine, există trei categorii de artă: Oh!, Oh my! și Oh my God! La Rockfelleri totul este Oh my God!" Recordurile licitației au fost înregistrate de lucrările *Fata cu coș înflorat* de Pablo Picasso (115 milioane de dolari), *Nuferi înfloriți* de Claude Monet (aproape 85 milionae de dolari) și *Odaliscă cu magnolii* de Henri Matisse (80 de milioane de dolari).

Pe piața internațională, s-au stabilit cote noi pentru artiști precum: Joan Mitchell (expresionist-abstract, cu o vizibilitate sporită la Art Basel), David Hockney (lucrările au întrecut recordul de două ori în aceeași licitație, la Sotheby's, stabilind un nou prag de 28,5 milioane de dolari) și Diego Riviera (lucrarea *Rivalii* realizată în 1931 a ajuns la 9,76 milioane de dolari, devenind cea mai valoroasă lucrare a unui artist latino-american).

Tot în acest an, lucrarea *Propped* (1992) a făcut din artista britanică Jenny Saville „cea mai vândută artistă în viață din toate timpurile". Jenny Saville este cunoscută pentru modul grotesc și brutal de a-și transpune personajele feminine, trâgând prin aceasta un semnal de alarmă asupra dominației masculine. Lucrarea Propped a obținut 12,4 milioane de dolari în octombrie la Sotheby's. În aceeași licitație, lucrarea *Bogeyman* (2010) a lui Adrian Ghenie s-a vândut cu 6,3 milioane de dolari, recordul artistului român fiind stabilit în 2016, la Christie's (9 milioane de dolari pentru lucrarea Nickelodeon - 2008).

În România, liderul pe piața de artă continuă să fie Artmark, fără a avea vreun concurent notabil. După ce, în 2016, vânzările au trecut pragul psihologic de un million de euro (la Licitația de Iarnă din 20 decembrie 2016 s-au înregistrat vânzări de 1.370.000 milioane de euro, cu o rată de cumpărare de aproape 90%), la Licitația de Toamnă din 31 octombrie 2018 s-au făcut vânzări de 1.670.550 de euro (cifrele nu conțin și comisionul casei), cu o rată de adjudecare de peste 85%. Vedeta acestei licitații a fost o lucrare a lui Nicolae Grigorescu (Lot 55. *Țărăncuță cu basma albă*) estimată la 50.000-90.000 de euro. Portretul - care a făcut parte din colecția magistratului Lazăr Munteanu - a ajuns la suma de 340.000 de euro, fiind cea mai bine vândută lucrare de pe piața românească, după ce, în 2016, tot un ulei al lui Grigorescu atingea cota de 320.000 euro (Lot 103. *Țărăncuțe de la fântână*, lucrare provenită din colecția sculptorului Constantin Baraschi). Astfel, Nicolae Grigorescu își menține poziția de cel mai bine vândut artist de pe piața românească de artă, urmat de Ștefan Luchian și Theodor Aman.

■

Urmare din pagina 36

A fost odată în România și va mai fi

unde cei mai mulți dintre confrați se opresc, el continuă și o face cu o convingere debordantă.

Nu trebuie să ne mirăm dacă oile artistului, desenate pe carton și decupate sunt prinse cu șuruburi, lăsate, cum altfel decât la vedere, pe pășuni pictate în ulei sau acrilic pe panouri de lemn. Continuând, podul de la Cernavodă are și el numeroase piulițe, în timp ce metroul și tancul din picto-colajele sale sunt făcute din tablă zincată. În câmpul unor peisaje realiste, impecabile din punct de vedere tehnic, sunt lipite personaje din desene animate, filme sau reviste pentru adulți. Intervențiile asupra picturilor ori desenelor reprezintă o constantă a muncii artistice întreprinse de Liciu, acestea fiind operate cu și prin elemente total distincte de cele din lucrări. Componenta ludică este bine conturată.

Titlurile își au importanța lor în discursul general, definind poziția artistului în raport cu cele reprezentate. Dintre acestea, amintesc: „Babele (Doamne, ce a putut să facă natura!)", lucrare ce înfățișează celebrul monument al naturii din munții Bucegi; „Un autobuz numit dorință", amplu portret colectiv al călătorilor înghesuți într-un mijloc de transport în comun; „Plai cu (b) oi", peisaj în care apar oi și oameni; și „Cincinalul în patru ani și jumătate", peisaj postindustrial - un combinat aflat în ruină.

Fără nici o pretenție de exhaustivitate, expoziția a prins spiritul unei bune părți din România ultimelor trei decenii. Punctez faptul că Liciu nu își alege doar teme pesimiste, negative sau ironice. Momentul 21 decembrie 1989 și protestele din cadrul mișcării anticorupție din 2018 au fost și ele surprinse, în aceeași notă cotidiană ca și memorabilul meci de fotbal dintre România și Argentina, de la Campionatul Mondial din 1994. Centrul vechi

Lucian Liciu — *21 decembrie 1989* (2014), placaj-colaj, acrilic, 120 x 150 cm

al Bucureștiului, satul autentic ori edificiile reprezentative ale țării și-au găsit până acum locul legitim în „Sixtina lui Lucian". Nu au rămas însă pe tușă nici călușarii din anii comunismului, nici manelele contemporane. Altfel spus, România cu bune și mai puțin bune.

Proiectul, început în 2012, este în plină desfășurare și presupune o suită de cel puțin alte două expoziții. Cea pe care am comentat-o succint, oricum, nu a putut găzdui decât patruzeci de lucrări din cele peste o sută realizate până în prezentul scrierii acestor rânduri.

O imagine iconică a expoziției lui Lucian Liciu este „Mâncătorii de hamburgeri". În tabloul de dimensiuni epice, trei personaje masculine izocefale sunt reprezentate în jurul unei măsuțe, într-o poziție aproape heraldică, la un festin la care participă, alături de protagoniști, în plan inferior, câțiva porumbei și o cioară. Fundalul este un cartier nouăzecist de dormitoare, hainele cu care sunt îmbrăcați respectivii domni provin fără nici un echivoc de la Second Hand, iar tristețea tâmpă de pe fețele lor nu pare a fi atenuată nici măcar de lăcomia aducătoare de satisfacții a consumului excesiv de bombe calorice. Cheia lucrării sunt hamburgerii, care reprezintă pentru numeroși „oameni de nădejde", după cum îi numea un fost președinte al țării, cea mai importantă schimbare produsă între regimul comunist și democrația originală care a urmat: „... înainte de '89 aveam floricele, acum avem pop-corn; înainte aveam crenvurști, acum avem hotdogi".

Artistul a avut în 2017 o expoziție configurată pe calapod (pseudo)erotic, în care a formulat interogații privitoare la ființă, prin intermediul atracției, a concupiscenței, desfrâului, sexualității și, în fine, a iubirii. Pentru 2019 are deja un alt proiect, cel al vieții privite ca meci de box, unde prevalează ideea de luptă. Ambele, plus cel puțin încă alte trei: „Maternitate", „Timbre" și „Bâlciul deșertăciunilor", au în spate câteva mii de studii ori schițe și câteva sute de pânze. Toate acestea sunt în plină desfășurare. Lucian Liciu trăiește prin și pentru a desena ori picta. De fiecare dată când îi trec pragul atelierului (de fapt atelierelor, trei la număr; două în București și unul în afara capitalei), câteodată la intervale de doar câteva zile, am surpriza de a vedea, în premieră, numeroase noi lucrări. Cel mai important este că, dincolo de volumul de muncă, de la perioadă la perioadă apar schimbări notabile în discursul său vizual, la nivel morfologic, dar și iconologic.

Momentul în care artistul va organiza o mare expoziție, vreau să spun mare ca proporții, adică una care să reunească cele mai importante cicluri și proiecte ale creației sale, va fi unul extrem de interesant. Nu anticipez însă și nici nu dau sugestii în acest sens, pentru că ceea ce mă interesează ține de lectura imaginilor, nu de promovarea unui brand de artist. Pentru acest important capitol este nevoie de o cu totul altă calificare profesională decât cea pe care o am, aceea de istoric și teoretician de artă, uneori critic, alteori curator.

Conchid prin a readuce în discuție activitatea lui Lucian Liciu, transpusă în lucrări, proiecte și expoziții. Aici se află lucrurile relevante; restul reprezintă doar detalii. ■

Lucian Liciu — *Cărtile vorbesc (și nu ne mințesc)* (2017), ulei pe pânză,150 x 170 cm

sumar

bloc-notes
Ziua Națională a României, sărbătorită la Varșovia 2

editorial
Mircea Arman
Despre sensul dialecticii la Aristotel 3

eveniment
Ani Bradea
Conferințele Tribuna sub semnul Centenarului 5

excelență în artă
Suzana Fântânariu – Marele Premiu al Uniunii Artiștilor Plastici din România 6

cartea străină
Ștefan Manasia
De ce scriem? Cele mai frumoase cursuri ale Domnului Literatură (acum și în limba română) 7

România 100
Dr. Cristina Liana Pușcaș
Augustin Maghiar – unionist bihorean mort în închisorile comuniste 8

poezia
Dumitru Velea 10

proza
Nicolae Sârbu
O Volgă neagră și doi ochi albaștri 11
Nicolae Iliescu
Marea invizibilă (VI) 13

diagnoze
Andrei Marga
Heidegger: de la filosofia „ființei” la „metapolitică” 15

filosofie
Traduceri: Mazzino Montinari, *Ce a spus Nietzsche*, II: Anii De La Basel (1869-1879) (III) 18
Nicolae Turcan
Teo-fenomenologia iubirii la părintele Dumitru Stăniloae (III) 20

eseu
Virgil Diaconu
Virgil Diaconu - 70
Tratat de poezie sau Îndreptări pentru poetul tânăr 21
Menuț Maximinian
Traducătorul literar, perspective 24

traduceri
Massimo Miglio 26

social
Adrian Lesenciuc
Violența socială. Între barbarismul străzii și încercarea de civilizare a războaielor 28

meridian
Tom Nisse
Poeme în proză 29

însemnări din La Mancha
Mircea Moț
Despre receptarea spiritului nipon 30

teatru
Eugen Ccjocaru
Cu „pianul călător” prin România secolului XX 31

remember cinematografic
Ioan Meghea
Andrei Tarkovski 32

simeze
Iakob Attila
Imago. O lume a misterului și a culorii 33

conexiuni
Silvia Suciu
TOP 2018 34

plastica
Mihai Plămădeală
A fost odată în România și va mai fi 36

Tipar executat la **Imprimeria Ardealul**, Cluj-Napoca, Bulevardul 21 Decembrie 1989 nr. 146. Telefon: 0264-413871, fax: 0264-413883.

plastica

A fost odată în România și va mai fi

Mihai Plămădeală

Lucian Liciu — *Mâncătorii de hamburgeri* (2017), ulei pe pânză, 150 x 170 cm

Prin proiectul „A fost odată în România”, concretizat deocamdată într-o primă expoziție organizată în septembrie 2018 la Centrul Artelor Vizuale din București, Lucian Liciu nu are pretenția că dezvăluie, nu damnează și nu ia în derâdere. Pur și simplu, artistul trăiește și lucrează în spațiul carpato-dunăreano-pontic de o jumătate de veac, interval în care a observat cele petrecute în jurul lui la nivel social, politic ori cultural. Critica sa îmbracă forme benigne, fără conotații moralizatoare. Respectiva expoziție este cea mai potrivită cale de introducere în universul gândirii artistice a lui Liciu, un adevărat creator de imagini și în același timp un rafinat interpret al adevărurilor aflate dincolo de aparențe.

Scenele reprezentate, împrumutate din cotidian, sunt mai degrabă pretexte pentru multiplele și diversele idei vizuale pe care le are decât subiecte în sine. Cu alte cuvinte, povestea din spatele fiecărei lucrări, căci fiecare lucrare are o poveste a sa, îndeplinește doar funcția de catalizator, fără a se impune în scop. Ceea ce contează de fapt este relația dintre imaginile înfățișate și alegerile tehnice cu ajutorul cărora artistul atacă și totodată surprinde generalul din particularul temelor abordate. Odată finalizate, lucrările prezintă realitatea transfigurată, sau, în orice caz, transpusă într-un sistem personal de semne.

Lucian Liciu caută, experimentează și riscă. Acestea ar fi cuvintele cheie ale întregii sale creații. Din motivul mai sus enunțat, lucrările lui, respectiv seriile de lucrări, sunt eterogene, ceea ce le unește fiind mai mult spiritul decât stilul sau maniera. Lexicul morfologic depășește considerabil sfera picturii, motiv pentru care, în expozițiile sale personale, bunăoară în cea la care mă refer în mod expres, sunt reunite picturi, colaje, ready-made-uri, diverse și ingenioase obiecte, câteodată picto-obiecte și enumerarea poate continua. Începând de la cafeaua de dimineață, moment al ideilor și planurilor, până la schițele premergătoare și munca efectivă de realizare, Liciu pur și simplu inventează soluții, procedee, tehnici. Remarc, de asemenea, curajul său; acolo

Continuarea în pagina 35

ABONAMENTE
Prin toate oficiile poștale din țară, revista având codul 19232 în catalogul Poștei Române sau Cu ridicare de la redacție: 30 lei – trimestru, 60 lei – semestru, 120 lei – un an Cu expediere la domiciliu: 39 lei – trimestru, 78 lei – semestru, 156 lei – un an. Persoanele interesate sunt rugate să achite suma corespunzătoare la sediul redacției (Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1) sau să o expedieze prin mandat poștal la adresa: Revista de cultură Tribuna, contravaloare revistă cont nr. RO57TREZ21621G335100xxxx și contravaloare taxe poștale cont nr. RO16TREZ24G670310200108x deschis la B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.